URDIMENTO é uma publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

FICHA TÉCNICA

Editor: Prof. Dr. André Carreira
Capa: *Butterfly* - montagem do projeto de pesquisa dirigido pelo Prof. Dr. Milton de Andrade
Fotos: Camila Ribeiro
Impressão: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina - IOESC
Diagramação Editorial: Déborah Salves [salves.deborah@gmail.com]
Design Gráfico: Israel Braglia [israelbraglia@gmail.com]
Coordenação de Editoração: Célia Penteado [celiapenteado@uol.com.br]

Editado pelo Núcleo de Comunicação CEART/UDESC

Esta publicação foi realizada com o apoio da CAPES

Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.09 (Dez 2007) - Florianópolis: UDESC/CEART
Anual
ISSN 1414-5731

I. Teatro - periódicos.
II. Artes Cênicas - periódicos.
III. Programa de Pós-Graduação em Teatro.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Catalogação na fonte: Eliane Aparecida Junckes Pereira. CRB/SC 528
Biblioteca Setorial do CEART/UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CONSELHO EDITORIAL

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina
CEART - Centro de Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

O PPGT oferece formação em nível de Mestrado, caráter strictu sensu, encontrando-se implantado desde o primeiro semestre de 2002.

PROFESSORES PERMANENTES

André Luiz Antunes Netto Carreira
Antonio Carlos Vargas Sant'anna
Beatriz Ângela Vieira Cabral
Edélcio Mostaço
José Ronaldo Faleiro
Márcia Pompeo Nogueira
Milton de Andrade
Valmor Beltrame
Vera Regina Collaço

PROFESSORES VISITANTES

Marcelo da Veiga - Universidade Alanus (Alemanha)
Óscar Cornago - Conselho Superior de Pesquisas Científicas (Espanha)

O PPGT abre inscrições anualmente para seleção de candidatos, em nível nacional e internacional. Para acesso ao calendário de atividades, linhas e grupos de pesquisa, seus integrantes, página dos professores, dos ex-alunos, dissertações defendidas e outras informações, consulte o sítio virtual: http://www.ceart.udesc.br/ppgt

Sumário

Editorial — 7

Princípios em movimento: o aprendizado da dança clássica indiana através do Sistema Laban/Bartenieff
Ciane Fernandes — 9

O Quarto Fantasma
Eugenio Barba — 29

Criatividade na agenda: educação para a globalização?
Helen Nicholson — 43

O papel do espectador no processo de drama educação e sua relação com o fenômeno da teatralidade
Heloíse Baurich Vidor — 59

Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire
Marcia Pompeo Nogueira — 69

O palhaço e os esquetes
Mario Fernando Bolognesi — 87

As ações físicas e o problema corpo-mente
Sandra Meyer — 97

O que é direção teatral?
Walter Lima Torres — 111

Brecht: a grandeza interna do stalinismo
Slavoj Žižek — 123

Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático
Stephan Arnulf Baumgärtel — 129

Transformações
Erika Fisher-Lichte 135

Motivos para desejar uma arte da não-compreensão
Hans-Thies Lehmann 141

Dossiê Cone Sul

ARGENTINA
Teatro argentino contemporâneo
Julia Elena Sagaseta 153

BRASIL
Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades
Edélcio Mostaço 161

CHILE
Criação teatral no Chile nos últimos vinte anos
Eduardo Guerrero del Río 175

Normas para publicação 189

Editorial

Este número de Urdimento apresenta uma série de traduções de artigos que se propõe a refletir sobre alguns paradigmas do teatro contemporâneo. Pensamos que esses textos podem colaborar de forma significativa para as pesquisas práticas e conceituais que se desenvolvem na pós-graduação em artes cênicas nas universidades brasileiras.

Sem constituir um corpo homogêneo e ordenado, esse material atravessa temas que reiteradamente são objeto de discussão nos nossos cursos. As formas de um teatro "pós dramático", as permanentes mutações das formas teatrais, o papel do treinamento do ator, o lugar da criatividade no teatro-educação, e o vínculo teatro e política, são assuntos que autores como Eugenio Barba, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte e Slavoj Žižek nos apresentam nesta edição.

Também publicamos um dossiê sobre o teatro contemporâneo do Cone Sul da América Latina. Estes textos buscam constituir um primeiro quadro de referência de tendências mais significativas do teatro atual na Argentina Brasil e Chile, que será ampliado em edições futuras. Certamente, não temos a pretensão de oferecer aos leitores um panorama completo, mas sim linhas de apresentação das tendências criativas destes contextos teatrais. Consideramos que é importante fazer deste universo teatral – a América Latina – um objeto de maior preocupação nos estudos teatrais brasileiros, por isso o presente dossiê representa uma iniciativa inicial que terá desdobramento com a publicação de materiais semelhantes nas próximas edições.

Por outro lado, a Urdimento continua recebendo contribuições para sua edição anual com o fim de amplicar o espaço de pesquisa na pós-graduação e espera desta forma gerar um espaço efetivo de discussão sobre as Artes Cênicas. Por isso, convocamos nossos leitores a enviar suas colaborações

André Carreira
Editor

Princípios em movimento: o aprendizado da dança clássica indiana através do Sistema Laban/Bartenieff

Ciane Fernandes [1]

Introdução: desafios e(m) diferenças

Este projeto teve início em 2001, quando comecei a estudar o estilo *Bharatanatyam* de dança clássica Indiana na Academia de Artes Cênicas Rajyashree Ramesh em Berlim. Como professora de Análise Laban de Movimento (LMA), usei o material hoje denominado de Sistema Laban/Bartenieff para acessar uma tradição cultural tão diferente da minha. Este desafio é uma das bases do sistema: aprender com a diferença e expandir as possibilidades corporais rumo ao *Domínio do Movimento* (LABAN, 1978), muito além de nossas preferências e hábitos. O sistema desenvolvido pelo pioneiro e muitos de seus discípulos ao longo de quase um século é uma estrutura aberta e mutável, que não pretende estabelecer uma linguagem única. Por este motivo, venho renomeando LMA de Análise Laban *em* Movimento.

Através de Princípios de Movimento, a LMA pontua as diferenças e facilita a troca e o aprendizado num contexto intercultural e interartístico. Assim, este projeto utiliza a LMA sob duas perspectivas: a de uma brasileira aprendendo dança clássica indiana, e a de uma indiana revisitando sua própria formação na Índia. Os resultados desta pesquisa têm sido aplicados também em duas perspectives diversas: a de uma professora de LMA ensinando técnica de corpo para atores brasileiros, e a de uma mestra em dança clássica indiana ensinando esta técnica para dançarinos e não-dançarinos europeus (as aulas de Rajyashree Ramesh incluem europeus de vários países, mas principalmente alemães).

[1] Com revisão técnica em por Rajyashree Ramesh. Ciane Fernandes é professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada.

Apesar de ensinar princípios de *Bharatanatyam*, eu não diria que ensino esta técnica. O que ensino pode ser chamado de Técnica de corpo para a cena através do Sistema Laban/Bartenieff. Ou seja, utilizo LMA para organizar coerentemente conhecimentos técnicos diversos – inclusive *Bharatanatyam* - na formação corporal de atores da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Meu objetivo principal é conectar os atores com seus corpos, em relação aos outros e ao espaço, expandindo suas possibilidades de expressão e concedendo-lhes os instrumentos para aplicar este conhecimento somático no aprendizado de qualquer técnica, personagem ou contexto performático, tanto quanto na pesquisa, crítica escrita e ensino.

Já Rajyashree Ramesh ensina *Bharatanatyam* para dançarinos e não-dançarinos em sua academia em Berlim. Seu objetivo é formar dançarinos no contexto da tradição clássica indiana, incluindo toda sua complexidade, de dança abstrata a expressiva, teoria e canto, bem como mitologia hinduísta. Seu foco é não apenas na perfeição técnica (e posso dizer que ela é bem rigorosa neste aspecto), mas na essência do movimento enquanto integração no todo do dançarino, formas/linhas e expressividade/emoções, presente na tradição indiana. Para chegar a isso seu trabalho, nos últimos 15 anos, vem se inspirando em princípios da *yoga*, anatomia, terapia respiratória e, mais recentemente – desde que teve contato com LMA -, usando este instrumento para facilitar o aprendizado de uma técnica tão complexa.

A partir do meu aprendizado nas aulas de Ramesh, que foi todo realizado a partir da minha experiência como analista de movimento, Ramesh percebeu que LMA pode ser facilmente associada à *Bharatanatyam*. Usando LMA, consegui captar a maioria de suas instruções em sala-de-aula, movendo-me com uma consciência interna para conectar-me com o espaço, ao invés de simplesmente copiar uma forma externa (como muitas vezes se aprende estilos de dança). Após apenas seis meses de aulas, eu já estava acompanhando as aulas dos alunos que estudavam há dois anos.

Rajyashree Ramesh vem usando esta associação para ilustrar a geometria tão difundida dos movimentos da dança clássica indiana, e demonstrar como sua relevância não reside apenas em provocar uma experiência estética no espectador, mas também em um processo de consciência corporal para o dançarino, que aprende a sentir estas linhas de dentro para fora. No ensino tradicional da dança clássica indiana na Índia, o olho do professor corrige os movimentos, sua expressividade, forma, etc. Mas nas aulas de Ramesh, a partir de seu contato com LMA através de minha colaboração, ela começou a lidar com questões como: perceber onde um movimento se inicia e como ele se desenvolve (sequenciamento), as partes que se movem e as que apóiam (Mobilidade/Estabilidade), conexões internas entre diferentes partes do corpo nos diferentes Padrões Neurológicos Básicos, etc. Isto permite que os alunos

desenvolvam uma consciência interna daquilo que está sendo corrigido pelo olhar externo, possibilitando os objetivos tradicionais de prep aro físico, clareza de movimento e expressão, tanto quanto a abordagem contemporânea de consciência e criatividade. Com esta associação, Ramesh consegue um envolvimento maior do dançarino com o que está sendo apresentado no palco, e assim uma maior coerência com a complexidade e completude da dança clássica indiana.

Segundo Ramesh, nem todos os aprendizes de dança na Índia aprendem esta forma clássica devido a uma paixão pela arte do movimento. Na maioria das vezes, aprendem dança clássica indiana devido à sua importância histórica. Ou seja, muitas vezes o fator histórico é mais enfatizado que a própria dança. Do mesmo modo, fora da Índia os praticantes não têm conhecimento e entendimento desde repertório de movimento. O processo de consciência corporal provocado pela LMA ajuda os alunos a entenderem a relevância da dança em todos os seus contextos (ritual, histórico, cultural, social, etc.) através de um melhor entendimento do movimento em si mesmo. Assim, LMA transporta a dança clássica Indiana além do tempo e do espaço, tornando-a universal, encorajando a criatividade, melhorando a qualidade das apresentações, e abrindo novas possibilidades de aplicação desta forma de arte em outros campos, como o trabalho terapêutico, comunitário, etc. Assim, encontramos o novo ao revistar interculturalmente uma tradição antiga.

Na próxima sessão, apresento resumidamente algumas conexões entre LMA e *Bharatanatyam*, como percebido e organizado no trabalho de sala-de-aula e no estúdio. Estas associações são organizadas em itens para facilitar a compreensão. No entanto, na prática, estes itens sobrepõem-se uns aos outros durante os exercícios, especialmente durante os *adavus* (unidades de dança pura, adicionadas umas às outras para criar uma composição de dança) ou praticando as danças ou partes delas.

Análise associativa de Bharatanatyam e LMA

1. Estabilização da pélvis e iniciação do movimento

Em *Bharatanatyam*, a pélvis permanece estável todo o tempo. Neste sentido, é bem distinto de quando realizamos as Escalas Espaciais de Laban, quando a pélvis não apenas se move, mas guia todo o movimento. Os Fundamentos Corporais criados por Irmgard Bartenieff, denominados de *Bartenieff Fundamentals* (BF), são um preparo para esta integração entre corpo e espaço a partir do centro do corpo. Quando realizamos as Escalas A ou B do Icosaedro (Fernandes, 2006), por exemplo, todo o corpo desenha percursos transversos (que atravessam os três planos – vertical, sagital e

horizontal) guiados pelo cóccix, com rotação profunda nas duas articulações coxo-femorais. Através dos Fundamentos Corporais (BARTENIEFF, 1980), nos movemos com Suporte Muscular Interno a partir do ILIOPSOAS e dos músculos do assoalho pélvico, ativados pelo Suporte Respiratório.

Em *Bharatanatyam*, a pélvis também é o centro de energia, mas exatamente por isso ela permanence *aparentemente* imóvel, enquanto os chamados "membros principais" – pés, mãos, olhos, cabeça, pescoço e cintura – iniciam o movimento. Apesar dos movimentos não surgirem visivelmente da pélvis, é justamente esta estabilidade pélvica que apóia e permite os movimentos simultâneos e complexos.

Em uma aula de *Bharatanatyam* para iniciantes, quando os estudantes tentam estabilizar a pélvis e iniciar os movimentos pelos "membros principais", a tendência é tensionar a postura e prender a respiração, prestar atenção na periferia do corpo (pés, mãos, cabeça), perdendo o foco na iniciação central e, consequentemente, o suporte central e respiratório. Assim, usamos os Fundamentos Corporais de Bartenieff como aquecimento para *Bharatanatyam*, e os relembramos aos alunos enquanto dançam, trazendo a consciência para o Suporte Respiratório e Muscular Interno. Estes Princípios de Movimento desenvolvidos por Bartenieff, assim como as Conexões Ósseas, ajudam a estabilizar sem tensionar, facilitando a iniciação a partir do centro, mas de não de modo visível (Temas Mobilização/Estabilização e Função/Expressão em LMA).

As Conexões Ósseas na pélvis, ou entre a pélvis e outras Marcas Ósseas que ajudam nesta estabilização são: Trocanter-Trocanter, Trocanteres-Cóccix-Sínfise Púbica (criando um losango na base da pélvis), Ísquios-Cóccix-Sínfise Púbica (criando outro losango), conectando estes losangos aos calcanhares e à cabeça. Estas linhas dinâmicas entre Marcas Ósseas irradiam do espaço interno para o espaço externo com Intenção Espacial, como será visto no próximo item.

2. Postura básica de *Bharatanatyam*, com a coluna ereta

Na postura básica de *Bharatanatyam*, as pernas e os pés estão em rotação externa, com os joelhos flexionados e calcanhares quase se tocando. Esta posição é denominada *Aramandi.* Os braços estão esticados para os lados na altura dos ombros, com os cotovelos para cima. Ou seja, os braços estão levemente rodados para dentro, com seu lado externo virado para cima até as pontas dos dedos, criando uma forma levemente arredondada a partir dos pulsos. Esta posição dos braços é denominada *Natyarambeh.* Não há nenhuma quebra na linha do braço na altura do pulso. Estes formam parted a longa linha para for a, e portanto não estão nem para baixo nem para cima.

LMA ajuda a desenvolver esta postura, concedendo dinamicidade e fluidez sem perder a clareza das linhas e sua força. Através dos aquecimentos propostos em LMA, podemos manter esta posição de *Bharatanatyam* não como uma postura rígida, mas como transições dinâmicas, mesmo que muitas vezes enfatizemos poses específicas. A ênfase dos *Bartenieff Fundamentals* no nível baixo, com grande parte dos exercícios realizados no chão com peso passivo e fluxo livre, até sentar ou levantar em espiral, desenvolve um Alinhamento Dinâmico na vertical sem tensionar. Além dos Princípios já mencionados no item anterior, dois exercícios de Bartenieff são importantes em especial para preparar para a postura básica de *Bharatanatyam*: O Círculo dos Braços enquanto estamos deitados no chão em "X", associado ao Balanço dos Calcanhares, e as Escalas Espaciais de Laban (FERNANDES, 2006: 106, 107, 198-227).

Trabalhar em dupla nesta variação do Círculo dos Braços é ainda mais indicado. Enquanto um aluno está deitado em "X" com as costas no chão, o colega segura em seus calcanhares, auxiliando nos Balanços dos Calcanhares, mas também tem um de seus pés encostando levemente abaixo do cóccix do aluno. Assim, este conecta o movimento dos braços ao cóccix e aos calcanhares, ao invés dos ombros. A imagem é a de um varal de roupas: quando se puxa para baixo (a partir do cóccix, ísquios e calcanhares), os braços se elevam. Assim, na posição básica de *Bharatanatyam*, não pensamos em tentar manter os braços em *Natyarambeh* (o que muitas vezes chega a ser doloroso), mas sim no enraizamento a partir do cóccix, ísquios e calcanhares, que fazem com que os braços flutuem como folhas de um coqueiro. Isto é o que Irene Dowd chamou de "raízes para voar" (*Taking Root to Fly*, 1995).

Ao realizarem a posição básica de *Bharatanatyam*, os estudantes tendem a segurar seus braços tensionando na cintura escapular, o que acaba projetando os ombros para cima e para frente por causa da posição dos braços (levemente rodados para fora com cotovelos para cima). O exercício de Bartenieff descrito acima conecta a unidade superior e inferior do corpo. Então, ao invés de tensionar nos ombros, os alunos aprendem a mover ou estabilizar os braços a partir do Suporte Interno até a "raiz". Em LMA, isto naturalmente provocaria a rotação externa dos braços, num movimento como de concha, onde os braços esculpem o espaço tridimensionalmente como uma concha redonda de sorvete de bola. Nesta associação de LMA e *Bharatanatyam*, usa-se os músculos internos com uma *intenção* de rotação externa dos braços, enquanto aparentemente mantendo-os em uma leve rotação interna.

Os músculos do assoalho pélvico, tanto quanto o ILIOPSOAS são essenciais para manter este Suporte Interno. As "raízes" para os braços vêm da posição das pernas: uma rotação externa profunda nas articulações coxo-

femorais, com os dois pés bem apoiados no chão (o peso distribuído igualmente em toda a sola dos pés). Enquanto os joelhos flexionam-se externamente, a pélvis se enraiza para baixo, conectando ísquios e calcanhares. Estes princípios de Bartenieff resolvem duas tendências problemáticas ao realizar a posição básica de *Bharatanatyam*: empurrar a pélvis para trás em uma forma convexa da coluna (*lordosis*), e segurar o peso do corpo nos joelhos flexionados, ao invés de segura-lo no Centro de Peso na pélvis.

Com este Suporte Interno e Conexões Ósseas, o corpo não apenas irradia com Intenção Espacial, mas usa o espaço como um parceiro ativo. A consciência das Marcas Ósseas e sua conectividade ajuda a perceber o espaço que puxa as Marcas em direção a diferentes pontos e percursos. Por exemplo, na forma cristalina do Octaedro, a dimensão horizontal puxa os braços para os lados a partir das escápulas (Conexões Escápula-Escápula, Escápula-Mão). Assim, ao invés de ter que manter os braços em uma posição difícil e provocar tensão desnecessária, usa-se o espaço para ativar as conexões internas e promover o alinhamento dinâmico no *Natyarambeh.* Já a dimensão vertical puxa a cabeça para cima e a "cauda" (cóccix) para baixo, ajudando a manter a coluna alongada e ereta e conectando unidades superior e inferior. Podemos inclusive imaginar um grande losango formado por linhas imaginárias e dinâmicas entre a cabeça, as escápulas e a cauda, cada uma irradiando em uma direção do espaço (alto, lados, baixo), e conectando-se com ísquios e calcanhares na unidade inferior, e com as mãos na superior. Assim, conecta-se todo o corpo dinamicamente, entre si e com o espaço, principalmente a partir do Octaedro.

Mas a associação entre corpo e espaço não é sempre assim tão óbvia. O Octaedro é visivelmente aplicável na posição básica de *Bharatanatyam.* Apesar dos movimentos desta dança acontecerem em diferentes vetores espaciais com pernas e braços, o torso tem apenas uma pequena ênfase nestes percursos, dependendo do *adavu.* Ou seja, o torso não se move através dos diferentes percursos e tensões espaciais, como nas Escalas Espaciais de Laban. Em *Bharatanatyam*, o torso tende a ficar estável, no Octaedro, e a maioria dos movimentos acontece através de percursos centrais ou periféricos. No entanto, quando vemos um dançarino de *Bharatanatyam* em cena, temos a impressão de que toda a Cinesfera (espaço ao redor do corpo) está sendo usada, inclusive os vetores do Icosaedro. Isto acontece porque a colocação dos membros no espaço resulta de uma forte concentração e irradiação de energia para dentro e para fora a partir do centro, como é conhecido em posturas de *Bartenieff Fundamentals* , sem necessitar de um movimento real e visível do Centro de Peso do corpo. Há uma complexa e constante relação entre interno e externo, corpo e espaço, energia visível e invisível. Isto fica claro no desenho de Robert Lawlor (1982) abaixo.

Figura 1. Dança clássica indiana em complexas relações geométricas com o espaço dinâmico.

Para alcançar este estado de interação energética entre corpo e espaço, realizamos as diferentes Escalas Espaciais de Laban, inclusive as Escalas A e B do Icosaedro, apesar destas – e exatamente porque estas – constituem-se de percursos transversos tão distintos das tendências de *Bharatanatyam*. Em geral, ao realizarmos as Escalas Laban, movemos o Centro de Peso distanciando-nos do ponto denominado de Centro do Espaço, em direção a diferentes pontos. Aplicando o Tema Esforço/Recuperação (FERNANDES, 2006: 266), após diferentes Escalas Laban, os estudantes podem voltar para a posição vertical de *Bharatanatyam* sem tensionar. Nesta dança, estudantes sem aquecimento prévio tendem a tensionar para manterem-se na posição básica, tentando manter o torso parado e a coluna ereta. Mas quando, por exemplo, os alunos usam as Escalas A e B no aquecimento, eles naturalmente se recuperam de seus percursos transversos ao ficarem no eixo vertical, que passa a ser uma posição confortável, em pausa dinâmica, com todos aqueles pontos da Cinesfera ainda ativos.

O Tema Mobilidade/Estabilidade também é muito importante. A mobilidade tridimensional (com uso de rotação) de todo o corpo a partir da coluna (Escalas Laban) promove a estabilidade no torso em *Bharatanatyam*. Nesta dança, por sua vez, a estabilidade significa mobilidade em forma de energia, em todas as direções do espaço, a partir do Centro de Peso. Esta troca dinâmica acontece em cada exercício ou dança de *Bharatanatyam*, como será visto nos próximos itens.

3. Ênfase de *Bharatanatyam* em fluxo controlado e padrões rítmicos rápidos

Como argumenta Cecily Dell (1977) fluxo controlado não significa estar tenso. A ênfase de *Bharatanatyam* em fluxo controlado pode ser associada a um controle bem claro sobre cada movimento, que são bem definidos em termos de Forma (em sua maioria Forma Direcional, apesar que novamente devemos pensar na Forma Fluida – órgãos, líquidos, etc. – como suporte e no aquecimento em Forma Tridimensional, já mencionado nas Escalas) (FERNANDES, 2006: 159-171).

Aqui temos o Tema Função/Expressão de maneira mais visível. O princípio do Suporte Respiratório, desenvolvido através dos *Bartenieff Fundamentals*, garante o fluxo de energia pelo corpo, em Correntes de Movimento. Quando a respiração (em especial, a segunda parte da expiração) dá início ao movimento, o fluxo controlado acontece como controle ao invés de tensão desnecessária.

Este suporte também ajuda o aluno a não se adiantar demais, o que tende a acontecer em movimentos realizados em ritmos muito rápidos. Nestes casos, devemos realizar as transições de uma pose para a outra bem rapidamente, alternando fluxo livre e controlado. Muitas vezes, o aluno tende a se tensionar quando não tem tempo suficiente para realizar os movimentos, e acaba por não realizá-los até o fim, e às vezes até termina um pouco antes do momento exato estipulado pelo ritmo. Por estes motivos, fluxo livre e Suporte Respiratório são instrumentos básicos para promover uma Conexão Corporal Total (HACKNEY, 1998) em sincronia exata com os ritmos. O princípio de LMA denominado Expressividade para a Conexão Corporal é, assim, incorporado aos complexos elementos expressivos de *Bharatanatyam.*

Além disso, trabalhando com a categoria Expressividade, podemos praticar as diferentes associações entre tempo e fluxo, desafiando a tendência muito comum de associar aceleração e controle. Pode-se explorar, por exemplo, acelerar com fluidez, ou desacelerar com controle. Esta análise nos mostra que o Estado Rítmico (peso e tempo), geralmente associada à *Bharatanatyam*, é apenas um de seus muitos aspectos expressivos.

4. Tattadavus.

Os *tattadavu*s são exercícios básicos de aquecimento em *Bharatanatyam*, realizados também ao longo de todas as danças. Eles consistem em pisar

firmemente no chão, a partir da elevação alternada das pernas, mantendo a pelvis estável e a coluna ereta. Eles se organizam em rítmos de um a oito, e cada um deles tem três velocidades, de vagarosa à rápida. Gradualmente, a cada movimento alternado das pernas, aprende-se a levantar cada pé mais rápido, mantendo o corpo no eixo vertical, ou seja, sem balançar para os lados ou para frente e para trás para compensar a alternância de apoio nas pernas.

A partir da posição básica, trazemos uma perna de cada vez, aproximando o calcanhar do ísquio, cada vez mais rodando as pernas externamente na coxo-femoral, enquanto trazemos a pélvis para baixo na Conexão Cóccix-Ísquios-Calcanhares (pois ela tende a subir junto com a perna). Isto é exatamente o contrário do que a maioria dos estudantes tende a fazer, a saber: ao transferir o peso de uma perna para a outra, ao invés de enfatizar a rotação na coxo-femoral e iniciar o movimento da perna nesta articulação, eles flexionam o joelho, iniciando nesta articulação, e enquanto a perna sobe, ao invés de enraizar pela "cauda", todo o corpo sobe e cria-se uma tensão desnecessária na pélvis para tentar estabilizar.

Para permitir o movimento dos pés sem transferir o peso ou excesso de movimento do torso, LMA e seus princípios de polaridades é crucial. Em primeiro lugar, podemos usar as Conexões Ósseas e a Intenção Espacial para imaginar, a partir do Suporte Respiratório, a "cauda" projeta-se para baixo e a cabeça para cima. Isto estabiliza a coluna e a pelvis, enraizando-a para permitir a rotação. Por outro lado, a rotação externa das pernas também estabiliza a pélvis (Mobilidade/Estabilidade). Estabilização não é tensão nem ausência de movimento: é mobilização interna, ativação profunda (através da respiração até a Rotação Gradual).

Então em *Bharatanatyam* usamos também o princípio de movimento Rotação Gradual, desenvolvido durante o aquecimento nos *Bartenieff Fundamentals* (BF) e Escalas. Alguns BF específicos usados neste caso são: Pré-Elevação da Coxa, Pré-Elevação da Coxa com rotação externa, Transferência Frontal da Pélvis, Pré-Metade do Corpo (apenas com a parte de baixo do corpo), Metade do Corpo, Queda dos Joelhos com elevação lateral da coxa, com fluxo livre e impulso respiratório (vide FERNANDES, 2006: 70-108).

Apesar de realizados no chão, os BF mobilizam a pélvis para o movimento tridimensional no espaço, e também organizam o movimento, treinando o corpo para estabilizar a pélvis em qualquer posição, sempre a partir desta mobilidade estruturada. A Transferência Frontal da Pélvis, por exemplo, realizada no chão, conecta as unidades alta e baixa do corpo,

desenvolvendo Correntes de Movimento através do Suporte Respiratório. Isto facilita a realização dos *tattadavus* (realizados em pé), sem perder o equilíbrio e a postura geral (como por exemplo balançando para frente e para trás ou para os lados pela falta de apoio muscular profundo nas diferentes dimensões). A Transferência Frontal da Pélvis também ajuda a encontrar o Centro de Peso, facilitando a postura quando estamos de pé. Assim, ao realizar os *tattadavus*, podemos deixar a pélvis descansar para baixo, ao invés de empurrá-la para frente ou para trás, quebrando na coluna lombar.

Os outros BF mencionados ajudam a perceber o movimento fluido das pernas a partir da respiração ativando a articulação coxo-femoral, alternando esquerda e direita, aprendendo a coordenar os lados em termos de estabilidade e mobilidade. Todos aqueles exercícios estruturam o movimento das pernas, a estabilização da pélvis, a rotação externa da articulação coxo-femoral (especialmente a Pré-Metade do Corpo e a Metade do Corpo), e as fortes batidas dos pés no chão (*tattadavus*) (especialmente a Elevação da Coxa com diferentes qualidades expressivas, conectando ísquios e calcanhares a partir da respiração).

Quando aprendemos a Elevação da Coxa, somos estimulados a pensar nas duas pernas ao mesmo tempo, apesar de apenas uma estar se movendo. Imaginamos, por exemplo, que o ar da expiração sai pelo ísquio da perna em repouso, o que ajuda a estabilizá-la para apoiar a mobilidade da outra perna. Esta é uma abordagem interessante, pois tendemos a nos concentrar apenas nas partes do corpo que se movem, perdendo assim nossa dinâmica entre estabilidade e mobilidade. O mesmo princípio se aplica ao realizarmos os *tattadavus*, pois temos a mesma organização corporal: movemos apenas a unidade inferior do corpo (organização homóloga), e apenas um dos lados (organização parcialmente homolateral). Ao realizarmos os *tattadavus*, não devemos nos concentrar apenas na perna que se move, mas de fato é recomendável manter o foco na rotação (cada vez mais) externa da perna de apoio, responsável por estabilizar a pélvis e facilitar a mobilização da outra perna. É uma maneira bem estimulante de se mover, ultrapassando dicotomias entre passivo e ativo, assim como a ênfase ocidental na atividade e no movimento.

Sob esta perspectiva do diálogo e da troca, também podemos usar *Bharatanatyam* para ajudar a desenvolver princípios de movimento de LMA. Por exemplo, tenho percebido que não apenas os BF ajudam na Conexão Ísquios-Calcanhares, facilitando nos *tattadavus*; mas também a prática dos *tattadavus* ajuda os alunos a desenvolverem esta e outras Conexões Ósseas, assim como a Intenção Espacial.

Um detalhe importante destes exercícios são as batidas no chão com os pés. Não queremos marchar como soldados, ou nos machucar socando o chão com os pés. Muitas vezes se pensa que as batidas são fortes por causa do som produzido. No entanto, sua qualidade principal é um fluxo continuo de pulo, como um elástico que bate e volta. É como bater as palmas das mãos: a ênfase está no movimento de aproximar e afastar as mãos, mais do que propriamente em bater uma mão contra a outra, o que geraria um som seco e sem ressonância. Então a ênfase dos passos em *Bharatanatyam* é, de fato, para cima, pulando de volta do chão e alternando entre peso forte e leve. Isto ativa todo o corpo, com um efeito direto na expressividade do dançarino (Função/Expressão). Aqui, novamente vemos que uma análise cuidadosa, resultante da prática e da observação, pode reveler aspectos da dança muitas vezes diferentes de idéias pré-concebidas (como por exemplo associar *Bharatanatyam* apenas a peso forte e fluxo controlado).

5. Organização de *Bharatanatyam* em termos de complexidade crescente

No *Natya Shastra*, considerado o Veda das artes cênicas indianas (Muni, 200 b.C.), a dança clássica Indiana é dividida em Indian *Nritta* (dança abstrata), *Nritya* (Abhinaya ou dança expressiva) e *Natya* (teatro). A divisão atualizada apresenta as seguintes categorias: *Nritta* (dança pura ou abstrata), *Abhinaya* (dança expressiva, geralmente contando histórias da mitologia hindu através de gestos das mãos, expressões faciais, etc.), e *Nritya* (uma combinação das duas anteriores). O treinamento começa com dança abstrata, gradualmente indo para dança expressiva e então para combinações das duas. Apenas após uma base segura de dança abstrata, o aluno é introduzido às nuances da dança expressiva.

A dança abstrata é constituída de *Adavus* – unidades de dança pura; "exercícios" que são gradualmente adicionados uns aos outros em coreografias complexas (vide Van Zile 1993; Kothari 1979; Sarabhai 1996). No treinamento clássico, estes exercícios são aprendidos em aula durante vários anos, seguindo uma ordem estipulada tradicionalmente. Ao fazermos uma análise em termos de Laban/Bartenieff, observamos que esta ordem segue uma complexidade crescente em termos de Corpo-Forma-Expressividade-Espaço (categorias de LMA). Em termos de Padrões Neurológicos Básicos (COHEN, 1993), exercícios começam em uma organização Homóloga (superior-inferior), e vão para Homolateral (metade do corpo), e posteriormente para Contralateral (lados cruzados), e para combinações de diferentes organizações. Ao realizarmos os Padrões Neurológicos Básicos, tanto nos Fundamentos de Bartenieff quanto nos exercícios desenvolvidos por sua discípula Bonnie Bainbridge Cohen,

ativamos conexões neuromusculares profundas que facilitam sua aplicação nas complexas combinações de *Bharatanatyam*. Muitas vezes, associo exercícios selecionados de Bartenieff e de Cohen, de acordo com a Organização Corporal, como preparatórios para algum *adavu* específico. Por exemplo, enfatizo a Metade do Corpo e suas variações antes de uma aula onde serão estudados o primeiro e segundo *nattadavus*. Estes são exercícios ensinados logo após os *tattadavus*, e consistem em abrir a perna e o braço do mesmo lado na dimensão horizontal enquanto o outro lado estabiliza na posição básica, e então troca-se os lados.

Ao praticar os *adavus*, a Conexão Olho-Mão é particularmente importante, porque estes exercícios implicam na congruência de movimento entre cabeça e mãos, guiados pelo foco do olho. *Bharatanatyam* tem todo um sistema para nomear cada movimento de cada parte do corpo, e isto também inclui os olhos, que são considerados um membro principal. Existem oito movimentos para os olhos em *Bharatanatyam*, como se eles deslizassem ao longo de vetores espaciais. Isto é muito interessante, pois nas técnicas ocidentais os olhos não são tão enfatizados. Então tenho praticado, por exemplo, realizar Escalas Espaciais de Laban apenas com os olhos e, quando necessário, pequenos movimentos da cabeça e pescoço. Como parte da Integração Corporal Total através dos Fundamentos Bartenieff (HACKNEY, 1998), os olhos são um elemento importante na conexão interno-externo, na Intenção Espacial e no sequenciamento do movimento. O Fundamento Bartenieff denominado de Círculo do Braço (FERNANDES, 2006: 102-107) fortalece a Conexão Olho-Mão, desenvolve o foco do olhar e a associação da visão com a percepção e consciência interna.

Em termos de vetores espaciais, os *adavus* começam usando uma ou duas dimensões do Octaedro, indo para um ou dois pontos dos planos do Icosaedro e então para diagonais do Cubo e, posteriormente, para complexas combinações das três figuras geométricas. Como no caso das Organizações Corporais, utilize formas cristalinas específicas e suas escalas como preparatórias para exercícios selecionados de *Bharatanatyam*. Por exemplo, no caso de alunos avançados de interpretação, fazemos escalas inteiras do Icosaedro, com fluidez de movimento. Em seguida, marcamos claramente alguns pontos no espaço (selecionados por fazerem parte do *adavu* escolhido), percebendo a iniciação central (a partir do Centro de Peso) do movimento no espaço. Exploramos então estes pontos com variações de Padrões Neurológicos, Tensão ou Percurso Espacial, indo e vindo nestas direções. Apenas então ensino o *adavu*, sempre referindo-me à experiência anterior em Harmonia Espacial.

Apesar da categoria Espaço ser incluída no trabalho de aula desde o início, em Técnica de Corpo para Cena I, ela é tratada mais diretamente, como enfoque principal, apenas a partir do segundo semestre, em Técnica II. A ênfase do primeiro semestre de corpo que ministro na UFBA é nos Princípios de Movimento de Bartenieff, na Forma e na Expressividade. Todas estas continuam a ser revisitadas nos outros 3 semestres, em especial a Expressividade, mas também a associação das três categorias a partir da introdução da quarta (Espaço). No entanto, o Icosaedro em geral só é trabalhado por completo no terceiro semestre, pois seus percursos transversos em escalas de doze pontos exigem muita noção do espaço, sem perder (e de fato estimulando) as conexões internas. Para tanto, no segundo semestre, enfatizo o Octaedro e o Cubo, cujas escalas acontecem em percursos centrais, garantindo uma percepção mais clara do corpo no espaço dinâmico.

Assim sendo, no terceiro semestre, ao ensinar cada um dos três planos do Icosaedro e antes de ensinar suas escalas complexas, utilizo alguns *adavus* com aqueles pontos, para dar clareza no espaço. Assim os alunos percebem que Harmonia Espacial não é um arcabouço abstrato e matemático, mas sim de Integração Corporal Total, tanto quanto *Bharatanatyam*. A partir da associação desta dança com LMA, as linhas de/em movimento ficam mais precisas no espaço, qualidade fundamental em *Bharatanatyam*. A partir desta conexão entre corpo e espaço, mapeando a dança, podemos então nos concentrar em ritmos complexos, gestos das mãos, etc.

Em geral, não ensino os *adavus* para alunos iniciantes de interpretação, porque primeiro enfatizo a repadronização, ou seja, a construção da Integração Corporal Total através dos Fundamentos Bartenieff. Mas já ao final do primeiro semestre, é possível ensinar a posição básica e os *tattadavus*, que ajudam no enraizamento e naquela integração, aplicando todos os Princípios de Movimento em um só exercício.

Em termos de Forma ou Relacionamento, o aprendizado de *Bharatanatyam* também segue uma ordem de complexidade crescente. Assim, a maioria dos exercícios acontece em Forma Direcional Linear ou Arcada, com flexão/extensão e abdução/adução, e aos poucos incluindo a Forma Tridimensional com rotação à medida em que os exercícios se tornam mais avançados. O suporte da Forma Fluida também é muito importante: o volume interno do corpo é o que permite a criação de formas no espaço, e não devemos esquecer que *Bharatanatyam* encontra grande parte de sua inspiração em poses de esculturas de templos hinduístas. A prática dos três Modos de Mudança de Forma de LMA facilita aos alunos incorporarem aquelas figuras de pedra, em movimento dinâmico. Afinal, Forma em LMA é um conceito em movimento, por isso denominado de Modos de *Mudança* de Forma.

Em termos de qualidades expressivas, padrões rítmicos ficam cada vez mais detalhados ao longo do treinamento, exigindo mais e mais prontidão e agilidade, assim como uma habilidade crescente para conectar movimentos em frases de movimento cada vez mais complexas, alternando esforço e recuperação. Os *nattadavus* concentram-se mais em combinações expressivas simples (como direto e acelerado seguido de controlado e acelerado) em fraseados acentuados (formados por uma série de acentos distribuídos homogeneamente ao longo da frase de movimentos). Gradualmente, enquanto exercícios se tornam mais elaborados em termos de Corpo e Espaço, há necessidade de maior variação expressiva, até atingir seqüências de grande demanda, onde é necessária a sabedoria para distribuir a energia ao longo de Frases Expressivas complexas. Apenas após um longo período deste treinamento abstrato, o estudante começa a desenvolver as sutis nuances da dança expressiva (item que será discutido posteriormente). Desde o início do treinamento em *Bharatanatyam*, estudantes são estimulados a sorrirem enquanto realizam unidades de dança abstrata, mas apenas ao aprenderem dança expressiva eles começam a associar ambas tendências – da dança abstrata e da dança expressiva -, até que sejam capazes de realizar danças que alternem as duas, ou dançar todo um programa de *Bharatanatyam* com as três categorias (*Nritta*, *Abhinaya* e *Nritya*).

6. Complexidade e simultaneidade de movimentos de *Bharatanatyam*, com muitos detalhes e ornamentos

Apesar do aprendizado de *Bharatanatyam* seguir uma ordem de complexidade crescente, desde o início requer entrega total. Para realizarmos apenas os *tattadavus*, por exemplo, muita concentração é necessária. Ao realizarmos os primeiros *adavus*, denominados *nattadavus*, já usamos mudanças de gesto e de postura simultaneamente, e a expressão facial não deve estar tensa. Claro que no ensino para iniciantes estes *adavus* são aprendidos separadamente. Assim os alunos aprendem primeiramente a dar um passo para o lado sem transferir o peso para a perna que se afasta do centro, mas mantê-lo na perna que permanece no centro. Só mais tarde aprende-se os movimentos dos braços, e então adiciona-se os dos olhos. Então cada exercício deve ser praticado como uma unidade inteira, coerentemente com o caráter complexo de *Bharatanatyam.* A prática desta dança exige e desenvolve concentração, a percepção e consciência do/no movimento.

Podemos usar LMA, como a Integração Corporal Total, para fundir movimento do centro e da periferia, função e expressão, gesto e postura, movimento pelo espaço em diferentes vetores e estabilidade no torso, etc. A partir do Suporte respiratório e Muscular Interno, e das Correntes de Movimento através das diferentes Organizações Corporais e apoiado nas

Conexões Ósseas, gradualmente construímos a Integração Corporal Total até vetores espaciais claros (Intenção Espacial). Podemos contar com esta estrutura para conectar diferentes partes do corpo nos vários movimentos simultâneos de *Bharatanatyam*. Como recomendado por Ramesh, uma vez que temos as linhas bem definidas (conexão Corpo-Espaço), podemos enfatizar expressões faciais, ornamentos e inúmeros detalhes da dança (Função/ Expressão).

LMA também nos concede os instrumentos para compreender *Bharatanatyam*, observando suas complexas combinações e facilitando seguir determinados movimentos quando necessário, sem perder a conexão interna. Padrões Neurológicos Básicos ajudam o aluno a *perceber em ação* (COHEN, 1993) alguns "truques" que embelezam a dança e a tornam mais complexa. Lembro-me de assistir alunos avançados se enganarem repetidas vezes no mesmo ponto de um *adavu*, trocando o pé com o qual deviam dar o passo e marcar o ritmo (já que o passo em *Bharatanatyam* faz ritmos contra o chão). Ao analisar aquele *adavu*, notei que era constituído principalmente de movimentos homolaterais e que, em um momento de ênfase, com acento expressivo, havia um pequeno movimento contralateral (aquele que os alunos tendiam a trocar). Este movimento contralateral era um belo momento de climax na frase, mas muito rápido para ser realizado facilmente em meio a outra Organização Corporal. Identificando e aprendendo esta nuance, pude prestar maior atenção ao realizar o exercício, e conceder-lhe a devida ênfase.

7. *Rasa*, dança expressiva e expressões faciais

Rasa refere-se a água, suco, essência, líquido saboroso e, no contexto filosófico da Índia, à experiência estética do ator e, principalmente, do público (MEYER-DINKGRAEFE, 1994: 85). *Rasa* pode ser traduzido para "sentimento", classificado pelo Natya Shastra em longas listas de "estados transitórios" diferentes, com suas subdivisões. Comparo este conceito de *rasa* à *Eucinética* de Laban, na qual combinações de atitudes internas provoca uma expressão que chega ao público. Ele também chamou estas combinações de "estados", cuja característica principal é a mutabilidade – gradações entre extremos de um fator expressivo específico. Enquanto peso é associado à sensação, tempo à intuição, e espaço (foco) ao pensamento (MALETIC, 1987: 203-217), fluxo ou fluência associa-se à emoção e é subliminar aos outros três fatores.

Fluxo é a base de todo movimento, como uma tensão subliminar e um impulso inicial presente, por exemplo, em todas as funções vitais. Assim, fluxo pode ser associado à Forma Fluida, ou seja, a relação do corpo consigo

mesmo, percebendo seu próprio volume e movendo-se a partir da respiração, dos órgãos e líquidos corporais. Bonnie Bainbridge Cohen (1993), discípula de Bartenieff, tem provado a importância do "Sistema Fluido do Corpo" – fluido celular e intercelular, sangue, linfa, líquido cérebro-espinhal, líquido sinuvial – na expressividade, como já era associado no conceito védico de *rasa*.

Os Princípios de Movimento de Bartenieff – em especial a Expressividade para a Conexão Corporal – ajudam a ativar a prontidão interna, conectando os movimentos através do fluxo, mas também através dos outros três fatores (foco, peso e tempo). Isto facilita dançar *Bharatanatyam* sem tensionar. A partir do Suporte Respiratório e da Forma Fluida (por exemplo, usando exercícios criados por Cohen), ativamos a fluidez corporal para sentir (relacionado a fluxo). A partir destas experiências, podemos trabalhar com a categoria Expressividade, em estados e impulsos, posteriormente acrescentando estas combinações às formas cristalinas, nas Escalas Espaciais. Esta é uma preparação para *rasa* e para as diferentes expressões faciais de *Bharatanatyam*.

As nove principais emoções estéticas de *Bharatanatyam* e também de *Kathakali* estão presentes nas diferentes expressões faciais, acompanhadas por gestos e posturas específicos. São elas: amor (*Shringara*), coragem (*Vira*), simpatia/compaixão (*Karuna*), admiração (*Abdutha*), risada (*Hasia*), medo (*Bhaya*), nojo (*Bibatsia*), raiva (*Raudra*), e tranquilidade (*Shantam*). Se pedimos aos estudantes para expressarem estas faces logo de início, eles podem demonstrar resistência, ou ter dificuldade, porque passamos nossas vidas tentando esconder nossas emoções ou aprendendo a dissimulá-las. Então podemos usar exercícios de Expressividade de LMA para nos reconectar com estados emocionais, inicialmente em todo o corpo e, posteriormente, concentrados na face.

Obviamente, não há uma correspondência exata entre as combinações expressivas de LMA e os estados emocionais de *Bharatanatyam*, mas um pode ajudar a achar o outro. Por exemplo, *Raudra* (raiva) possui principalmente peso forte, associado a outras qualidades condensadas, como acelerado, ou controlado, etc. Já *Shringara* (amor) inclui principalmente o peso leve, com outras qualidades indulgentes ou entregues, como desacelerado, livre ou multifoco.

Considerações finais

Como vimos, LMA e *Bharatanatyam* podem ter princípios de movimento aparentemente opostos, mas é exatamente esta associação de diferenças que facilita o aprendizado e a apresentação das duas formas cênicas. Este é um importante eixo do material de LMA: transformar polaridades em relações dinâmicas. Isto pode ser visto em todo o material de LMA, em temas como Interno/Externo, Esforço/Recuperação, qualidades dinâmicas como forte/leve, livre/contido, etc. Ao invés de conceitos opostos, trabalhamos sempre com movimento ao longo de polaridades, em transições. Desta forma, LMA concede uma estrutura para *Bharatanatyam*, e vice-versa.

Enquanto em LMA, assim como em técnicas advindas da dança moderna, tendemos a enfocar a Irradiação e a Iniciação Central, *Bharatanatyam* enfoca a Iniciação Medial e Periférica, a partir dos "membros principais" – pés, mãos, olhos, cabeça, pescoço e cintura. Assim, por exemplo, o enfoque na postura do primeiro é complementado pelo enfoque em gestos e expressões faciais do segundo. A partir desta associação, começamos a perceber um fato que muitas vezes passa desapercebido: expressões faciais e gestos manuais nascem de posições com o corpo todo, em composições complexas de movimento, no que Warren Lamb (1979) chamou de Imersão Gesto-Postura.

Ao dançar *Bharatanatyam*, em especial associado à LMA, sentimos que as expressões faciais e gestos das mãos emergem da coluna e do corpo como um todo para o espaço dinâmico, integrando interno e externo. Isto acontece porque estes gestos não são casuais:

> *A linguagem gestual da dança hinduísta traça a origem do Yajur Veda, a forma simbólica dos ritos de sacrifício. Os gestos foram inicialmente esquematizados para evocar estados espirituais através de atos cerimoniais imaginariamente realizados como ritual. Como uma ideografia complexa de símbolos representando os deuses e seus emblemas, o paraíso e a terra, e as regiões inferiores, os cinco elementos, o sol e a lua – de significado místico -, eram dados forma pictórica como poses manuais simbólicas no ritual védico.* (DEVI, 2002: 38)

Esta integração entre corpo-emoção-espírito ou *soma* – daí Educação Somática -, demonstra a coerência da associação realizada neste projeto. Demonstramos que *Bharatanatyam*, assim como LMA, é um complexo sistema de práticas e conceitos para uma formação integrada. Nos dois métodos, o

corpo é associado ao cosmo, numa abordagem simultaneamente científica e artística, onde poesia, palavras, sons, música, dança, arquitetura e escultura criam um "desenho preenchido de consciência da totalidade" (VATSYAYAN, 1997: 41).

Referências

BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment.* Langhorne: Gordon and Breach, 1980.

DELL, Cecily. *A Primer for Movement Description.* New York: Dance Notation Bureau, 1977.

DEVI, Ragini. *Dance Dialects of India.* Nova Deli: Motilal Banarsidass Publishers, 2002.

DOWD, Irene. *Taking Root to Fly. Articles on Functional Anatomy.* New York: Contact Collaborations, 1995.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering.* Northampton: Contact Editions, 1993.

ERDMAN, Joan L. "Dance Discourses: Rethinking the History of the *Oriental Dance.*" In: Gay Morris, ed. *Moving Words. Re-Writing Dance.* Londres: Routledge, 1996, 288-305.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas.* São Paulo: Annablume, 2006. 2ª ed.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals.* Amsterdã: Gordon and Breach Publishers, 1998.

KOTHARI, Sunil, ed. *Bharata Natyam: Indian Classical Dance Art.* Bombay: Marg Publications, 1979.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento.* São Paulo: Summus, 1978.

LAMB, W. and WATSON, E. *Body Code: The Meaning in Movement.* Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979.

LAWLOR, Robert. *Sacred Geometry. Philosophy and Practice.* Londres: Thames and Hudson, 1982.

MALETIC, Vera. *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts.* Berlim: Mounton de Gruyter, 1987.

MEYER-DINKGRAEFE, Daniel. *Consciousness and the Actor: A Reassessment of Western and Indian Approaches to the Actor's Emotional Involvement from the Perspective of Vedic Psychology.* Frankfurt: Peter Lang, 1996.

MUNI, Bharata. *The Natya Shastra – The Encyclopaedia of the Performing Arts.* Delhi: Sri Satguru Publications.

OSBORNE, Claire. "The Innovations and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Higher Education During the Weimar Period (1917-1933)", in *Working Papers* v.2 (Londres: Laban Centre, 1989), 83-102.

SARABHAI, M. *Understanding Bharata Natyam*. Gujarat, Índia: Darpana, 1996.
VAN ZILE, Judy. "Characteristics of Nrtta in Bharata Natyam." In: George Kliger, *Bharata Natyam in Cultural Perspective*. Nova Delhi: Manohar American Institute of Indian Studies, 1993.
VATSYAYAN, Kapila. *The Square and the Circle of the Indian Arts*. Nova Deli: Abhinav, 1997.

O Quarto Fantasma[1]

Eugenio Barba – Odin Teatret [2]

Um contínuo mutar

Desde meus primeiros passos na profissão teatral, o treinamento tem sido um ponto de orientação constante sobre o qual muitas vezes tenho falado e escrito. Cruzei o campo minado das ilusões, mas não me posso dizer desiludido. A presença constante do treinamento é para mim um contínuo mutar sempre ao meu lado, já que não surgiu de uma doutrina, mas de minhas dúvidas e das questões que estas suscitaram.

Sinto, no entanto, inquietação a cada vez que tenho que falar sobre treinamento. Seria irresponsável considerá-lo um dogma teatral. Porém, seria da mesma forma um engano minimizar sua importância, tratando-o como uma miragem técnica ou como prática de uma minoria, de abrangência limitada.

Como de costume, quando tento abordar uma questão de um ponto de vista diferente, começo a mover-me para trás, retornando ao meu começo.

Estávamos no princípio dos anos 1960, eu não tinha sequer 30 anos. Jerzy Grotowski já se comportava como um mestre ancião, ainda que estivesse apenas se aproximando de seu trigésimo aniversário. No discurso, bem como na prática teatral daquele tempo, treinamento e exercícios eram inexistentes, descritos apenas em livros de historia do teatro, como prática incomum e excepcional nos estúdios de Stanislavsky e Meyerhold ou na escola de Jacques Copeau no *Vieux Colombier*.

Desde 1962, no pequeno Teatro das 13 Fileiras na provinciana cidade polonesa de Opole, os atores de Grotowski vinham praticando exercícios, além do trabalho com ensaios e espetáculos. Estes exercícios não eram experimentos, tampouco fragmentos a ser inseridos no espetáculo. Faziam parte do programa

[1]Traduzido do inglês por Deise Farias Nunes, artista cênica e estudante de teatrologia na Universidade de Oslo.

[2]Diretor do Odin Teatret e importante teatrólogo contemporâneo.

diário de trabalho. Originalmente, Grotowski havia selecionado os exercícios em vista do espetáculo que estava preparando. Usava, por exemplo, certas posições da Hatha Yoga, mudando meramente a sua dinâmica. Os exercícios continuavam sendo executados mesmo após a estréia do espetáculo, e com o tempo, tornaram-se seqüências básicas do treinamento, cadeias de exercícios 'físicos' e 'plásticos'.

Naquele período, no ambiente teatral europeu, falava-se de escritores: Sófocles, Shakespeare, Brecht, Chekov, ou os mais novos: Dürrenmat, Ionesco, Beckett. Os "grandes nomes" nos quais meus professores da escola de teatro em Varsóvia - e mais tarde também Grotowski - insistiam, eram de outra raça. Pertenciam ao reino do *fazer*, não do *escrever*: Stanislavsky, Vakthangov, Meyerhold, Osterwa, Tairov – os representantes da Grande Reforma que ocorreu durante as três primeiras décadas do século XX. E também o mímico Marcel Marceau, o redescobridor contemporâneo de um teatro sem palavras.

A primeira vez que escrevi sobre treinamento, em 1962, foi para listar e descrever os exercícios desenvolvidos por Grotowski em seu teatro. Eu almejava simplicidade, exatidão e racionalidade: um estilo similar a um "guia do usuário". Empreguei grande esforço na escolha de palavras que permitissem ao leitor praticar exercícios que ele jamais vira, e que pudessem liberar a sua imaginação. Nos anos seguintes, muitas vezes encontrei diretores e atores que me confessaram, sorrindo, seus enganos na tentativa de seguir as instruções do meu livro sobre Grotowski, *À Procura de um Teatro Perdido* (1965), republicado três anos mais tarde em *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Grotowski.

Algumas destas pessoas, admitindo os equívocos causados pelos exercícios grotowskianos, também me contaram que, em sua perseverança, haviam inventado novos exercícios: o *seu próprio* treinamento. Cheguei a esta conclusão: mais importante do que a forma do exercício, é a motivação tenaz de executá-lo até os seus limites extremos, contribuindo desta forma para a sua mutação.

A natureza diversa dos exercícios

Nos livros dos reformadores do teatro, eu lia sobre visões sugestivas, *mises-en-scène*, e mais raramente, sobre exercícios. Logo me dei conta de que os exercícios são diferentes em sua natureza, sendo, em alguns casos, amuletos feitos de memória corporal: padrões pré-estabelecidos que poderiam ser repetidos como um mantra ou uma oração.

Esse era o caso, por exemplo, dos exercícios de biomecânica desenvolvidos por Meyerhold. Eram jóias do conhecimento teatral, tão complexos que dificilmente se lhes poderia avaliar, dos quais poucos fragmentos

restaram filmados por seu criador. Basta que se tente imitá-los, para que se perceba a dificuldade em discernir os detalhes essenciais das partes que se pode modificar sem lhes causar dano. São formas fixas, porém não servem para transmitir uma forma, um estilo Meyerhold. Comunicam, através de uma forma perceptível, o *pensamento-em-ação* do ator: contrastes, contrapontos, a presença simultânea de múltiplas variações dinâmicas e de direção, dentro da mesma ação. São uma espécie de cubismo em ação, parecendo à primeira vista excêntricos e abstratos, mas que, se persistirmos em analisá-los, revelam a escrita pessoal, codificada, de um artesão e cientista do teatro.

Estes exercícios condensam um estranhamento físico e mental palpável. Eles decompõem gestos cotidianos e os recompõem, transformados e, ainda assim, *orgânicos*, isto é, *sensorialmente persuasivos* ao observador. Por outro lado, o ator que os executa é como um viajante que retorna a uma paisagem familiar após visitar a antípoda. Isto ocorre mesmo na ação mais simples: bater palmas, por exemplo. Em nosso comportamento cotidiano, primeiro abrimos os braços, para então bater palmas. Na biomecânica de Meyerhold, as mãos se encontram levemente afastadas, as palmas se batem, e então os braços se abrem. Trata-se de um estranhamento elementar, mas a partir deste simples exemplo podemos entender a lógica que move a partitura, complexa e intrincada, destes exercícios rigorosamente formalizados.

Um tipo completamente diferente de exercícios objetiva treinar habilidades específicas dos atores, no que concerne ao uso da voz e das ações físicas. Estes exercícios expandem a gama de possibilidades do ator, porém sem amarrá-lo a um estilo particular, a um comportamento cênico pré-estabelecido ou a uma série de clichês já experimentados, que arriscam restringir-lhe a liberdade. Liberdade significa escolha, e a escolha só é possível se feita a partir de uma abundância de possíveis alternativas, todas conhecidas e dominadas.

Ainda de outro gênero, são os exercícios centrados em variações rítmicas, na construção de inter-relações com outros atores bem como na composição do diálogo e do contato físico/vocal. Estas micro-situações amplificam a elasticidade na adaptação instantânea do ator aos estímulos dos outros atores e/ou do contexto, fortalecendo o caráter imediato da ação/reação.

Há exercícios que se assemelham a 'jogos sociais' que estimulam a imaginação (a escolher um personagem e ser capaz de responder a qualquer questão posta pelos companheiros a respeito da vida e da forma de pensamento deste). Outros exercícios treinam reações corpóreas e percepção (todos correm ao redor da sala, e, a um dado sinal, congelam, permanecendo porém prontos

para recomeçar a correr ao som de um outro sinal, mudando a direção). Comumente, são exercícios agradáveis de se executar. Somos tentados a permanecer por um longo período na sua companhia, como se já fossem, por si, ações teatrais.

No entanto há outros exercícios, de difícil aprendizado e que podem machucar, como, por exemplo, os acrobáticos. Estes parecem ensinar ao ator as fantásticas habilidades do corpo *jovem*, e, por esta razão, são sempre sedutores. Eles aguçam o reflexo condicionado de precisão e decisão, cruzando os limites do que acreditamos natural. Uma vez dominados e praticados por um longo período, podem ser abandonados. Precisão e decisão devem caracterizar cada simples ação do ator. *Como* dar um passo, *como* levantar a mão, *como* sentar-se ou erguer-se.

Há exercícios calcados em doutrinas do corpo, de respiração e movimento, gratificantes quando parecem chegar às fronteiras do meditativo e espiritual. Outros satisfazem a inventividade e espontaneidade através das milhares de variações da improvisação e seu paradoxo fundamental: o controle das regras da improvisação.

A enumeração de diferentes tipos de exercícios é infinita.

Podemos passar a vida praticando exercícios e improvisações, experimentando um "método" após o outro, explorando os meios como se fossem um fim, continuamente protelando o momento do espetáculo e do encontro com os espectadores. Através destas práticas, nasce uma nova dimensão do amadorismo no teatro (com a superficialidade e dedicação que o distinguem), que suplanta o espetáculo com seminários e cursos. Estes cursos e seminários inserem à vida cotidiana um tempo e um espaço virtuais, e permitem aos participantes viver uns poucos dias no universo teatral, sem a vontade ou a possibilidade real de posteriormente vir a fazer teatro. Trata-se de um fenômeno que se disseminou a partir dos primeiros anos do século XX, seguindo a reverberação da pesquisa encabeçada pelos protagonistas da Grande Reforma Teatral. Para alguns deles, o treinamento assumiu tamanho valor, que acabou por transformar-se, de processo, em finalidade absoluta. Esta condição, a *deriva dos exercícios*[3], criou situações de atividade que são ilhotas autônomas: nem teatro profissional, nem amador, nem ensaio, nem espetáculo. Temos aqui um dos muitos *quartos fantasma* do teatro.

Os riscos não são menores quando o treinamento não nos deixa esquecer a necessidade de criar um espetáculo e confrontar-se com os espectadores. Inconscientemente, uma espécie de pequeno dogma pode criar-se: o de que o treinamento leva o ator a um renascimento artístico e ético, e, a partir deste, um outro dogma, ainda mais pernicioso, de que o treinamento pode garantir este renascer.

[3] Sobre o conceito da 'deriva dos exercícios' ver: Eugenio Barba, *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral* (São Paulo: Editora Hucitec, 1994).

Muitos atores, quando questionados sobre o que pensam a respeito do treinamento, exclamam: "Qual o objetivo disto? Eu nem mesmo sei o que é!". É tão fácil ridicularizar os "teatros do treinamento" que, por outro lado, um enfático desejo de defendê-los pode vir à tona com a mesma facilidade.

O treinamento torna-se uma bandeira e um fetiche que acompanha os primeiros anos de experiência teatral fora das escolas e dos teatros "legítimos". Se, então, continuamos, o treinamento evapora da rotina profissional. Ele cria desencantos tão fortes quanto as ilusões que o alimentaram.

Não há nada errado em cultivar ilusões. Ilusões são vitais quando nascem e, ao crescer, transformam-se numa outra coisa. Elas são o único alimento espiritual que nos é dado, os sonhos dos quais somos feitos. Ilusões tornam-se destrutivas quando as deixamos cristalizar e transformar-se em ídolos e dogmas.

Viagens num quarto

Freqüentemente ouço: "o treinamento é uma parte do trabalho do ator, assim como o é para o músico, o alpinista, o soldado ou o atleta". A realidade é substancialmente diferente. Em teatro, o termo "treinamento" é usado metaforicamente, e coincide apenas parcialmente com o período de aprendizado ou os exercícios com que se visa manter a forma. Ele não prepara para o espetáculo, tampouco ensina algo. Antes, nos apronta para nos alienarmos do nosso comportamento usual, da chamada espontaneidade, ou da teatralidade convencional.

Quando os mestres da Grande Reforma do século passado, de Stanislavsky a Copeau, de Meyerhold a Dullin ou Decroux, deram tal ênfase aos exercícios, não era a sua intenção apossar-se de uma tradição, mas, ao contrário, refutá-la. *Tratava-se de um aprendizado paradoxal, não para uma arte já conhecida, mas uma arte ainda por vir.* A partir deste ponto de vista, o treinamento se parece àquilo que, na ciência, distingue a pesquisa pura da pesquisa aplicada.

Motivações similares também estavam na base do treinamento de Grotowski e do Living Theatre. No caso deles, o treinamento específico era uma fuga a um teatro que consideravam como uma prisão, incapaz de dar vida às suas aspirações e vontades.

Totalmente diferentes eram as raízes do treinamento para autodidatas, condição que experimentei pessoalmente com o Odin Teatret. Desde os anos 1970, o treinamento tem sido característica dos jovens que se juntavam em pequenos e independentes grupos *underground*, forçados ao

autodidatismo. Éramos os filhos ilegítimos do teatro reconhecido, e não a sua vanguarda. Éramos incapazes de ser incorporados ou de competir com ele. Desde o aprendizado, fomos obrigados a lutar por nossa sobrevivência, fora do reconhecimento das escolas de teatro ou do período de aprendizado em companhias renomadas.

Como órfãos que se identificam com seus avós, louvávamos o etos do ofício e as palavras dos mestres da Grande Reforma, bem como as experiências próximas, como Living Theatre e Grotowski. O Living Theatre e Grotowski podiam parecer marginais ou rejeitados, mas eram *aristocratas* que haviam rejeitado a legitimidade da cultura teatral da qual se originaram, e na qual haviam cessado de acreditar.

Como autodidatas, nossa recusa era diferente: era uma rejeição devida à nossa inferioridade.

Luto para expor diferenças, mesmo correndo o risco da generalização, para mostrar quão divergentes são os fenômenos, conflitantes as motivações, díspares as rebeliões e esperanças que se fundem no termo "treinamento".

Porém, tanto a recusa dos *aristocratas* como a dos *órfãos* têm campos de ação complementares. O primeiro campo de ação possui as vastas dimensões da sociedade, do lugar que o teatro nela ocupa, o espaço do espetáculo, seja ele interno ou externo, fixo ou itinerante, em cidades, com seu público costumeiro, ou em territórios "sem teatro". Nesta geografia, homens e mulheres do teatro testam sua habilidade em criar relações e levar a cabo *jornadas reais*, quebrando o círculo de suas viagens, da moda ou das marés do mercado.

O outro campo de ação é restrito, e tem o panorama nu de uma jornada ao redor de um quarto aparentemente isolado, onde os atores trabalham consigo mesmos, entre quatro paredes, sem espectadores. É uma situação totalmente diferente do ensaio, em que podemos antever o momento em que os espectadores estarão sentados do outro lado.

Embora pequeno o espaço, a jornada pode ser longa e cheia de lutas. Vista de fora, parece muitas vezes excêntrica e até sem sentido. Vista de dentro, chamada de "exercícios" ou "treinamento", a jornada implica em uma maneira de pensar e uma motivação emocional que se expressam em uma forma de fazer.

Uma identidade profissional diversa

Eu não estava cego. Estava ciente da existência de atores admiráveis que nunca praticaram forma alguma de treinamento. Por outro lado, alguns atores, que eram excelentes no treinamento, eram desinteressantes no

espetáculo. Ainda assim, nos meus primeiros anos, estas objeções não me ocorriam, *na situação de comprometimento e na descoberta do valor do teatro* que o treinamento proporcionava aos meus atores. Eu justificava para mim mesmo – e ainda o creio hoje em dia – a necessidade do treinamento como *expressão de uma identidade profissional diversa*. Ele era a confirmação diária, humilde e tangível, da decisão de devotar-se ao teatro, através da busca por rigor e auto-disciplina. Era a conquista pessoal do ator, do *como* e do *porquê* fazer teatro. Forjou as ferramentas de sua independência, crescimento pessoal e capacidade de resistir sob condições adversas. Encorajou cada ator a praticar e defender a dissidência individual e artística.

Um pequeno quarto contém o espaço de uma vasta geografia. É uma solidão sem isolamento, uma solidão acompanhada.

No Odin Teatret, o treinamento persiste ainda hoje, depois de 43 anos. No princípio, ele acontecia em um espaço-tempo zelosamente guardado, sem presenças estranhas. Após mais ou menos 10 anos, tornou-se um quarto mutante. Alguns atores cessaram de entrar nele. Outros perseveraram, transformando este quarto num tapete voador, no seu jardim pessoal, ou numa ilha, onde eram Próspero.

Mesmo quando alguns dos meus atores interromperam o treinamento, mesmo quando eu já não o acompanhava dia após dia, mesmo quando a falta de conexão entre a qualidade do treinamento de um ator e a qualidade do seu resultado no espetáculo tornou-se evidente para todos nós, o treinamento continuou no cerne das minhas reflexões. Uns poucos dos meus atores e eu, cada qual seguindo suas necessidades pessoais, comportavamo-nos como crianças teimosas.

Desta forma, descobrimos que persistir significa mudar a si mesmo. E as transformações são tão evidentes, que, às vezes, são a negação pura dos pontos de partida.

Um ponto de partida era muito claro no laboratório de Grotowski no início dos anos 1960: não se encena treinamento como espetáculo. Era também peremptório no Odin Teatret: nunca confundir treinamento com ensaio.

Ainda que, exatamente no mesmo período, em 1964, o Living Theatre tenha composto um de seus espetáculos mais radicais – *Mysteries and Smaller Pieces* – reunindo seus próprios exercícios. Dez anos depois, também o Odin Teatret, no povoado de Carpigiano, sul da Itália, compôs *O Livro das Danças*, teatralizando o treinamento dos atores. O que aconteceu neste ínterim?

Como *Mysteries and Smaller Pieces*, *O Livro das Danças* também se originou de uma série de circunstâncias: tínhamos de nos apresentar aos habitantes do povoado, mas não tínhamos um espetáculo. Construímos uma

sucessão estruturada de cenas usando exercícios do nosso treinamento, adicionando música, figurinos e uns poucos textos. O resultado permaneceu por vários anos em nosso repertório. Quando paramos de apresentá-lo, ele foi substituído por produções do mesmo tipo. Nesse tempo, o espetáculo do Living Theatre tornara-se um clássico do teatro da segunda metade do século XX. A origem destes dois espetáculos, criados da junção de fragmentos de treinamento, e o fato de haverem sido concebidos quase que por acaso, como produtos extemporâneos, é uma história verdadeira, mas que de qualquer forma não explica as profundas razões do seu nascimento.

Uma mudança acontecera no treinamento, um fato aparentemente desprezível causou uma mutação real: *os exercícios estavam fundidos uns aos outros.* Desde os nossos primeiros anos no Odin Teatret, percebemos que a força e o efeito do treinamento se multiplicavam, ao invés de executar primeiro um exercício, depois o seguinte, nós os ligávamos uns aos outros, criando um fluir contínuo e duradouro. Desta forma, não era mais o exercício em si que importava, mas o seu *final*, que se tornava o *início* do próximo exercício.

Parece um detalhe insignificante, mas as conseqüências práticas explodiram como uma poderosa revolução. Usávamos o termo *cadeia* para denominar as séries de exercícios contidas num único fluxo. Mas não se tratava realmente de uma cadeia, já que os "pontos de junção" não eram fixos. O ator começava com uma seqüência pré-estabelecida de mais ou menos dez exercícios já assimilados. O resto era improvisação: a alternância incessante na ordem dos exercícios, acelerando e quebrando seu ritmo, executando-os vigorosa ou suavemente, surpreendendo a si mesmo com mudanças súbitas de direção no espaço. Quanto mais o ator dominasse sua cadeia, melhor ele poderia reagir, criando impulsos simultaneamente. *As suas ações eram reações.* Possuíam uma textura dinâmica de leveza e vigor semelhante à dança e, se a cadeia fosse acompanhada de música, tinha-se a impressão de um ballet em evolução constante.

A cadeia de exercícios era um repertório de um número limitado de padrões estabelecidos nos mínimos detalhes, que, de toda a forma, podia sempre dar vida a diferentes seqüências, assim como um número limitado de cartas pode dar vida a numerosos e imprevisíveis jogos. Uma vez que o treinamento tomava seu rumo, ele deixava de ser uma prática separada da fase "criativa". Mas a criatividade sempre segue caminhos pessoais. Após alguns anos, não existia mais um "treinamento Odin", e sim diferentes tipos de treinamento, elaborados individualmente pelos atores, com exercícios, justificativas e terminologias que pouco pareciam ter em comum.

No nosso teatro, o tempo do treinamento continua a ser mantido à parte dos ensaios e outros preparativos para um espetáculo. Tornei-me ciente

de que não mais poderia fazer o papel de um professor que aplica um *método comum*. Minhas palavras não eram mais capazes de estimular meus atores, e sim minha presença como *o outro*, a constatar que não sabe mais o propósito do que eles estão fazendo. Eu me questiono quanto ao sentido e à direção dos caminhos solitários, ao longo dos quais o ator se move, a cada manhã, na hora do treinamento.

O termo "treinamento" era cada vez mais inapropriado para o que ocorria na prática. Nós o chamávamos "estanque de peixes". Cada ator trabalhando por si, porém no mesmo espaço. Eles não elaboravam mais as cadeias de exercícios, mas material cênico não-fixado, fragmentos de cenas para futuros espetáculos, grande parte dos quais jamais aconteceria. Uma torrente de imagens, como um magma, preenchia o espaço, cada figura com objetos, tocando instrumentos musicais, usando figurinos incomuns, usando a voz e comportando-se de modo particular. O mesmo ator passava de uma a outra das figuras que havia inventado e desenvolvido.

Num 'estanque de peixes', peixes multicoloridos nadam, alguns efêmeros, outros capazes de crescer e saltar no mar. Cada um deles possui a sua forma embrionária de vida, e nenhum deles é, ainda, dotado de um destino.

A distinção entre treinamento e espetáculo havia claramente desaparecido. Hoje em dia, me é fácil explicar isto em poucas palavras: esta situação se criou porque insistimos neste caminho, sem nos deixar frear pela sensação de que ele não mais tinha utilidade. Mas eu seria insincero se afirmasse que ter prosseguido por este caminho por anos e anos não nos exigiu esforços ou não foi problemático.

Ao mesmo tempo, um processo paralelo e complementar se formava. Ele nasceu de uma necessidade pedagógica: alguns dos atores do Odin destilaram alguns *princípios básicos* para o treinamento. Estes princípios foram inseridos em exercícios simples, fáceis de aprender, não fixados em formas elaboradas. Funcionavam como terra a ser cultivada, na qual cada aluno poderia plantar seu próprio material, trabalhando autonomamente.

Eu também, ao liderar seminários, deixei de ensinar exercícios, procurando procedimentos que me permitissem *individualizar e aplicar os princípios* e não as formas. Eu ainda usava a palavra "treinamento" para aquele espaço-tempo, no qual eu era livre para seguir traços que se haviam perdido no nada, demorando-me em mal-entendidos e conjecturas, e infantilmente questionando as verdades óbvias da minha prática.

Princípios recorrentes em formas diferentes: este é o meu campo de pesquisa - teórica e prática, comparativa e pedagógica, que iniciei com a ISTA, a Escola Internacional de Antropologia Teatral. A antropologia teatral é um estudo comparativo, pragmático, do sistema humano em uma situação de representação organizada. E não é acidental que em cada sessão da ISTA, as primeiras horas do dia sejam devotadas aquilo que um observador chamaria treinamento e exercícios.

O quarto de ninguém?

A impossibilidade de reduzir o treinamento a uma definição única, a sua mutabilidade e natureza contraditória, seus riscos e fascinação, são fatos concretos. Mas, a que *realidade do trabalho teatral* pertencem estes fatos?

As origens históricas do treinamento, sua riqueza e variedade, a ilusão da sua virtude de renascimento profissional e a contrastante ilusão de se ser capaz de viver sem ele, indicam mudanças de condição. Mas a quais *necessidades* correspondem estas mudanças? Talvez o treinamento seja um caso particular de um problema geral? Nesse caso, qual?

Depois de quase 50 anos de prática e estudo do treinamento, estas questões foram imperiosamente jogadas sobre mim por ocasião, em 2005, de uma sessão da Universidade do Teatro Eurasiano, uma atividade regular da ISTA. "Texto e cena": este tema, por tão óbvio, era objeto de investigação.

Eu imaginava que discutiríamos as maneiras de acordo com as quais um texto se torna espetáculo. Mas, já no primeiro dia, um dos estudiosos abriu um outro *front*. Ele explicou que, além de interpretação, direção, relação com o espectador e o espaço cênico, havia um problema preliminar: a demanda de se criar uma região intermediária entre os espaços do texto e do espetáculo. Que região seria esta? Não era, certamente, o período de ensaios.

Franco Ruffini, o estudioso que interrompeu nosso programa, citou o exemplo de Stanislavsky, argumentando que os estratagemas usados por este para dar vida ao texto ou personagem a ser encenado, não eram instrumentos interpretativos. Eram uma acumulação de detalhes interpostos, como uma vasta e volumosa "muralha chinesa", ou como uma terra de ninguém entre a leitura do texto e a sua *mise-en-scène.* Esta seqüência de detalhes parecia massiva e desproporcional, mas resultava apropriada tão logo se pensasse nela como um modo de povoar o espaço intermediário entre um e outro quarto do teatro: o do texto e o do espetáculo. Os detalhes substanciais não serviam para explorar o texto, mas para fugir a ele, cruzando o denso espaço que estava conectado ao texto, sem pertencer a ele.

Todos concordamos com o exemplo de Stanislavsky. Mas poderia esta mesma situação ser encontrada em outros casos? Começamos a discutir esta região intermediaria e sem nome. Poderia a sua presença ser generalizada? E do que se tratava, concretamente?

O que se passa neste quarto, e que espaço ele ocupa na construção prática/mental que chamamos "teatro"? Não são os ensaios. Tampouco equivale a trabalhar ao redor de uma mesa, quando o texto é analisado de maneira a fornecer uma interpretação adequada, fiel às intenções do autor, ou às idéias – complementares ou divergentes – dos seus intérpretes.

Este quarto tampouco tem a ver com o espaço de treinamento ou exercícios. O último nos parecia óbvio. No entanto, durante a discussão, esta obviedade foi-se tornando mais e mais questionável.

A idéia de um *quarto fantasma* ou *quarto de ninguém* começou a se materializar na nossa discussão. Tentamos defini-lo. Não sabíamos o que ele era, mas o havíamos reconhecido. Ou, antes, ele estava lá, esperando ser reconhecido.

A forma de denominá-lo e a idéia que dele poderíamos ter, nos pareceu ter pouco a ver com teatro. Sua origem estava nas regiões de um certo tipo de literatura na qual sua presença era recorrente. O pesadelo de um "quarto fantasma" ou de um "quarto de ninguém" oferece o roteiro de muitas estórias fantásticas ou de horror. Escritores como Howard Phillips Lovecraft e John Dickson Carr o evocaram, e vem deste último o título "O Quarto de Ninguém". Pode parecer estranho pensar em estórias deste tipo ao abordar o treinamento, também pelo fato de o 'quarto de ninguém' estar comumente relacionado a um crime. E treinamento não tem nada em comum com crime.

O "quarto fantasma" das estórias e romances é assim chamado porque algumas vezes ele está lá, outras vezes não. Ele se move. O protagonista o viu, por exemplo, na casa de um amigo ou em um castelo, mas ao retornar, não mais o encontra. Ele se pergunta se esteve sonhando, ou, ao contrário, os outros estão mentindo, escondendo um mistério, um tesouro ou delito. A pessoa que vive no lugar, afirma que o quarto que o protagonista viu nunca existiu. Pensam que ele é um louco, ou que está tendo visões.

Em teatro, somos ensinados: há textos para interpretar, há ensaios e espetáculos. Não existe espaço para outras coisas.

Sempre existiram *outras coisas.* A continuidade do ofício e a troca, por exemplo. Tratando-se de um comércio real, os atores, para sobreviver, deviam possuir diversos artigos "à venda". Os espetáculos eram mudados quase todos os dias, mantendo vivo um amplo repertório, desperdiçando o mínimo possível

e criando às pressas. Além dos espetáculos, eles tinham um depósito, onde acumulavam materiais não utilizados, prontos para ser explorados e reciclados: fragmentos, e mesmo cenas inteiras, prontas para ser reaproveitadas. Sempre efetivos, ainda que velhos, esquecidos ou fora de moda, estes materiais estavam sempre aptos a sair do esquecimento, e, através de uma remodelagem, ressurgir como algo novo.

Era o depósito dos clichês, o armário das mais obsoletas convenções. Era a fonte da depressão estética da profissão, de acordo com o julgamento dos reformadores teatrais, que ansiavam por renovação.

O depósito dos clichês sempre esteve escondido na longa história do teatro europeu. Os atores não falavam sobre ele, nem o mostravam, negando, mesmo, a sua existência. Os estetas e reformadores, intuindo a sua presença, sugeriram que se descartasse tudo, deixando entrar o ar novo e fresco do século XX.

O depósito dos clichês tinha serventia cada vez menor em um teatro que deixara de ser um ofício onde os atores preparavam inúmeros espetáculos à sua maneira. O teatro se tornara a atividade dos novos artistas da direção, que cuidavam de cada encenação como uma obra de arte autônoma. O depósito dos clichês tornou-se inútil e daninho, quando o teatro passou a ser considerado uma forma de arte a ser protegida, e não mais um comércio mais ou menos digno.

O depósito dos clichês ficou vazio, e então desapareceu: um *quarto fantasma*. Então, alguém começou a sentir a sua perda. Nada faltava, já que tudo o que fora perdido, era o que se queria perder. Mas o equilíbrio fora alterado. O depósito dos clichês desempenhava um papel implícito, não programado, porém essencial: ele criava a consciência do teatro como um país ao qual se pertencia. – o etos profissional. Embora amontoado com restos que se considerava sem valor, era um espaço imaterial, porém concreto. Era a terra de ninguém, interposta entre a vida cotidiana e o espaço dos ensaios e espetáculos. Como o jardim ou o porão, que fica entre a rua e a casa. Os atores podiam andar nele, abrir os armários, onde pedaços de experiências passadas estavam guardados. Para os mais ricos em experiência e talento, era como o quarto da infância, que pais abastados preservaram intacto. Para os mais pobres, era o armário dos seus recursos, de onde podiam tirar o seu magro sustento. Para todos eles, era a sua *casa-teatro*, seu *país-teatro*. As viagens incessantes fizeram a sua vida nômade, entretanto, eles carregavam consigo aquele quarto fantasma com o seu próprio teatro, similar ao casco das tartarugas ou à concha dos moluscos. Era um peso que, no entanto, permitia que eles se movessem.

Todo o trabalho anormal e "desperdiçado" inventado pelos reformadores do século XX, quando imaginaram um tempo-espaço para os exercícios, paralelo aos ensaios e espetáculos, visava à reconstrução daquele quarto separado. Eles o esvaziaram de clichês, e encheram-no com novidades.

Diferente do antigo depósito, este novo era apresentável. Tinha a autoridade da boa cultura e era adornado com os valores da ética e da pesquisa. Enquanto que anteriormente ele possa ter parecido inculto e vulgar, ele agora corre o risco de ser sofisticado em demasia. No passado, o depósito dos clichês era o quarto da vergonha e da pilhéria. Hoje em dia, ele está sempre no limiar de tornar-se o santuário do renascimento teatral.

Os riscos e o conteúdo mudam, mas o quarto fantasma continua a existir. É o quarto de ninguém, mesmo sendo o mais pessoal e íntimo. No nosso ofício, o treinamento reside ali, com suas formas fixas, suas motivações individuais e seu valor emocional.

Eu me pergunto: pode o treinamento ser um caso particular de uma demanda geral por um quarto fantasma? Por um espaço onde a *necessidade de teatro* resida, antes de tornar-se um produto manufaturado?

Quero eu dizer, com isto, que o que chamamos de "treinamento" é apenas uma ilusão e uma fonte de ilusões? Creio que seja exatamente o contrário.

Pretendo sustentar, então, que o treinamento esconde um tesouro objetivo, de superação de obstáculos técnicos e artísticos? Uma vez mais, penso tratar-se do contrário.

Tantas questões permanecem em suspenso, sobre o treinamento, sobre sua oportunidade e qualidade, sobre o que é essencial e o que é mutável, sobre a sua utilidade e seus exageros. Mas uma questão em particular se destaca, parecendo observar tudo isto do lado de fora, como que examinando tudo das nuvens, sem preocupação alguma em aprender ou ambição de reconhecimento artístico. Uma daquelas questões infantis.

Esta criança olha a si mesma e a outras pessoas de teatro. Ela observa o *peso* que os mantém andando. Aprecia os seus espetáculos. Algumas vezes, balança a cabeça, em negação, outras vezes se comove, abrindo seus olhos para o ar tremulante através do qual o invisível parece espiar por um instante. Ela contempla o grupo, esta companhia difícil e fraterna.

E se pergunta: *qual o teatro que cada um deles levará consigo, quando eles não mais carregarem o peso do teatro onde cresceram e se formaram?*

O teatro do nosso tempo não se parece mais com o dos profissionais do passado. Também não somos mais iniciantes deserdados que precisam inventar seu ofício. Mas ainda temos a necessidade de um teatro portátil, cujas formas e sentido secreto pertençam apenas ao individuo que o faz. "Treinamento" e "quarto fantasma" são apenas palavras, que assumem uma o valor da outra, de acordo com a situação e a época. Nós podemos preencher o teatro que carregamos conosco – *seu peso* – com materiais que variam de ocasião para ocasião. É a existência deste espaço, *deste quarto que pertence somente a nós*, que é essencial. Não o que o preenche.

Criatividade na agenda: educação para a globalização?[1]

Helen Nicholson [2]

Por que a criatividade torna-se tão importante no discurso educacional? Este artigo pretende avaliar as implicações políticas da atual retomada de interesse na criatividade na educação nas sociedades pós-industriais. Isto está refletido nas políticas governamentais correntes na Grã-Bretanha, onde educar para a criatividade é considerado como um imperativo econômico. Neste artigo será considerada a idealização da criatividade individual e questionadas as qualidades pessoais procuradas pelos responsáveis pelas políticas públicas. Designers? Consumidor Modelo? Ou cidadão ativo e participante? Que tipo de sociedade isto implica?

A educação em drama há longo tempo tem sido associada com criatividade e a abordagens criativas à aprendizagem. Por um lado, a retomada de interesse na criatividade parece ser bem vinda, com oportunidades novas e excitantes para parcerias entre organizações culturais e educação. Há, entretanto, uma agenda política mais profunda, com necessidades a serem reconhecidas – aquelas relacionadas com o desenvolvimento e sustentabilidade de um mundo crescentemente globalizado economicamente, uma distribuição *irregular* de capital e um aumento da homogeinização cultural com os quais a globalização *se apresenta.*

Sugere-se que nesta atmosfera econômica há uma pressão por vigilância sobre o relacionamento entre criatividade, cidadania e comunidade em relação ao drama na educação.

[1]Tradução de Beatriz Cabral, professora da Universidade do Estado de Santa Catarina.

[2]Professora da Royal Holloway, University of London.

Criatividade e Globalização

Na perturbadora peça de Mark Ravenhill, *Shopping & Fucking*, o personagem Brian dá seu veredicto sobre a sociedade contemporânea:

> *Civilização é dinheiro. Dinheiro é civilização. E civilização é – como chegamos aqui? Pela guerra, pela luta, matar ou ser morto? E dinheiro – é a mesma coisa, você entende? Ganhá-lo é cruel, é difícil, mas tê-lo é civilização. Então somos civilizados.* (1966)

Ravenhill posiciona sua platéia como testemunha desta decadência moral, na qual 'civilização é uma cultura de comodificação pairando em um vácuo; comprar e fazer sexo são atividades transacionais para passar o tempo. Ravenhill, tal como seu contemporâneo escocês David Greig, usa o teatro para dar voz ao profundo ceticismo sobre a cultura de consumo e para meditar sobre o vazio que caracteriza as vidas dos indivíduos que vivem em sociedades transformadas e fraturadas pelos processos de globalização.

Enquanto os dramaturgos britânicos contemporâneos questionam desafiadoramente os custos sociais da globalização, o novo governo trabalhista promove políticas planejadas para desenvolver a criatividade na educação e encorajar a regeneração urbana através do setor cultural e de indústrias criativas. O interesse renovado em criatividade na educação parece ser um afastamento bem vindo de um currículo centrado em conteúdos e objetivos específicos, o qual tem sido introduzido nas últimas duas décadas. Este clima educacional revitalizado está marcado por documentos patrocinados pelo governo tais como *Excelência e Prazer* (2003), o qual surge para encorajar um ensino inspirado, oferecendo aos professores mais controle e flexibilidade' sobre o projeto curricular e *Criatividade: Encontre-a, Promova-a*, o qual tem como objetivo oferecer 'idéias práticas sobre como promover o pensamento e o comportamento criativo dos alunos.

Um movimento paralelo que tem apresentado um desenvolvimento cultural significativo nos, e em torno dos, grandes centros britânicos, particularmente na áreas de decadência urbana onde novos centros de arte, galerias, museus e teatros (incluindo a reforma de fábricas desativadas em teatros tais como a Fábrica da Tabaco em Bristol e a Fábrica de Chocolate Menier em Londres) provém um foco para atividade cultural as quais são geralmente acompanhadas pelos prazeres consumistas mais óbvios de restaurantes, lojas de artesanato e decoração.

Dentro desta onda de otimismo em arte educação, é importante reconhecer que ambas as estratégias para regeneração educacional e urbana através da criatividade e os setores culturais são dependentes de, e responsáveis por, necessidades de globalização.

Isto é o que dá a estas iniciativas nacionais uma significância internacional.

> *O declínio da indústria da manufatura no ocidente levou à reestruturação da economia numa escala global, e enquanto novas fábricas surgem nos paises em desenvolvimento (produção de roupas em Bangladesh, por exemplo, empregou 1.8 milhões de pessoas em 2002, e houve uma expansão similar em Sri Lanka e Filipinas) velhos distritos industriais na Grã-Bretanha e em todo o ocidente foram deixados em deteriorização e abandono.* (SOURCE, 2004: 100-101)

Estimular crescimento econômico em um mercado globalmente competitivo levou à proliferação pós-industrial de auto promoção e seus produtos culturais como sendo 'o lugar para se estar' na expectativa de atrair investimento de empreendedores. Há uma alta competição entre os 'promotores de espaço' para tornar-se Cidade de Cultura Européia e, no mesmo espírito de auto promoção de cidades na Grã-Bretanha tal como Brighton, Hove declarou-se a cyber capital da Europa, Gateshead propagandeia sua intenção de tornar-se a região mais criativa na Europa em torno de 2008, e Slough negociou sua aspiração de tornar-se a Bollywood da Europa.

Esta ênfase na dinâmica entre empreendimentos e indústrias criativas requer um novo tipo de força de trabalho. Sem uma economia de empregos vitalícios na indústria de manufaturas, surge a necessidade do aumento de uma força de trabalho flexível, na qual a criatividade não é apenas considerada um aspecto de realização individual; é um imperativo econômico.

> *Em suas políticas educacionais o governo reconhece explicitamente que sua visão para a criatividade em escolas está relacionada diretamente aos efeitos da globalização no mercado de trabalho. O governo reconhece que os jovens precisam desenvolver habilidades criativas para o espaço de trabalho futuro. A tecnologia se move rapidamente e a comunicação global requer habilidade para produzir soluções criativas para problemas complexos. Uma prática de ensino criativa pode ajudar a desenvolver e liberar a criatividade dos alunos, aumentando sua habilidade para resolver problemas, pensar de forma independente e trabalhar com flexibilidade.*[3]

[3] www.teachernet.gov.uk/management/atoz/c/creativity-inschools accessed 2.4.05

Na sua manifestação mais engenhosa, estes dois caminhos da política cultural do governo – regeneração urbana através do setor cultural e criatividade na educação – estão entrelaçados. Um bom exemplo desta abordagem é o esquema de Parcerias Criativas iniciado em 2002 com um orçamento inicial de 40 milhões de libras, para desenvolver parcerias sustentáveis entre os setores cultural e educacional em áreas carentes (pós-industrial). Descrevendo a Grã-Bretanha como 'um caldeirão criativo', a Parceria Criativa foi planejada para criar colaborações estratégicas entre os setores público e privado e, a médio e logo prazos, para revitalizar as economias locais ao produzir empregados com pensamento criativo [4].

[4] www.creative-partnerships.com accessed 2.4.05

Alguns defensores da criatividade na educação apresentam uma abordagem pragmática para a re-estruturação econômica associada com globalização e abraçam ativamente os desafios postos por ela. Falando para educadores em Slough, o educador Ken Robinson argumentou que a globalização provê oportunidades novas e excitantes para educar para a criatividade no Ocidente, desta forma superando o estrangulamento do academicismo tradicional que dominou a educação formal no século XX[5]. Robinson, atualmente trabalhando na Getty Foundation, Califórnia, tornou-se bem conhecido na GB por seu papel em favor das artes na educação durante muitos anos, porém mais recentemente vinculou-se à promoção da criatividade em negócios e locais de trabalho globalizados. Em seu discurso, Robinson fez a surpreendente alegação de que as culturas locais nos países em desenvolvimento não estão destruídas pelos processos econômicos de globalização, uma crença que não apenas iria contradizer considerável evidência sobre a crescente distribuição desigual da riqueza através do mundo (tal como evidenciada no Index da Pobreza Humana, um programa das Nações Unidas[6]), mas também desafiaria comentários de sociólogos que observaram que as formas de vida e trabalho tradicionais estão sendo desmantelados para abrir espaço para emprego de massa em corporações multinacionais (PERRONS, 2004; APPADURAI, 2001). O diretor da Microsoft, Bill Gates, vai mais longe que Robinson, alegando que a globalização apresenta benefícios humanitários. Em um artigo no *The Washington Post*, em maio de 2000, ele argumentou que a 'participação da China na comunidade global' e 'sua expansão econômica e interação cultural' possibilitariam que o ocidente focalizasse suas questões de direitos humanos e sociais de forma evidente[7].

[5] Speech at The Centre, Slough on 22.10.04. See also sirkenrobinson.com

[6] www.undip.org

[7] Gates, B. 'Yes, More Trade With China', *New York Times* Tuesday, May 23 (2000), reproduced www.microsoft.com/billgates. Visited 19.9.2004

Robinson e Gates pintam um quadro atraente da globalização como um meio pelo qual os benefícios do mercado mundial chegam às pessoas mais pobres do mundo através do uso de novas tecnologias. Esta perspectiva tem

sido veementemente desafiada, entretanto, por aqueles que a consideram mais voltada à expansão do capitalismo do que à felicidade humana. Noam Chomsky tem notoriamente argumentado que a globalização é incompatível com os direitos humanos, uma vez que interesses industriais de grande porte usam a globalização como um 'agente de controle social'. Chomsky catalogou uma série de práticas que revelam como a política econômica dos governos dos USA e da Grã-Bretanha reduz e contradiz sua retórica libertária[8].

[8]Chomsky, N. (2003) ' "Recovering Rights": A Crooked Path' in M. J. Gibney (ed.) *Globalizing Rights* Oxford: Oxford University Press pp. 45-80.

Comentaristas culturais, oriundos de ampla esfera política, tem concordado entretanto, que os processos de globalização são socialmente intervencionistas e estão provocando um período de mudança social sem precedentes. Uma das conseqüências da compressão de tempo e espaço associados à globalização é que as economias locais em partes do mundo bem distintas estão tornando-se mutuamente dependentes. Isto não está, entretanto, baseado numa distribuição igualitária de capital, mas em padrões altamente diferenciados de trabalho. Um bom exemplo deste tipo de desintegração global é oferecido por James Dyson, um engenheiro, fabricante de aspiradores de pó. Na Palestra de Richard Dimbleby em 2004, ele explicou porque havia locado a sede de seus produtos na Malásia, e o impacto que isto teve nas necessidades de seu trabalho na Grã-Bretanha.

> *O maior problema é que nós não tínhamos fornecedores locais. Nossas tomadas de 3 plugs, inglesas, eram feitas na Malásia. Nossos plásticos de múltiplos carbonos (polycarbon) vinham da Coréia. Nossos eletrônicos vinham de Taiwan. Era um pesadelo logístico. Nós precisávamos fornecedores em casa de modo a levá-los a aperfeiçoar sua qualidade e manter-se passo a passo com a tecnologia ... Nossos engenheiros e cientistas estavam em Wiltshire. Para uma companhia que depende de inovação isto é o que conta. O know-how está aqui. Ele gera dinheiro para a economia britânica*[9].

[9]Dyson, J. (2004) 'Engineering the Difference' *The Richard Dimbleby Lecture*, BBC TV Broadcast 812.04

Este exemplo ilustra o relacionamento entre globalização, economias locais e práticas culturais, e oferece um insight sobre porque há um interesse renovado na criatividade no sistema educacional britânico, assim como em toda parte no ocidente pós-industrial. 'Inovação' e '*know-how*' estão colocados nas mãos de empregados britânicos altamente qualificados e bem pagos, que 'dirigem' uma força de trabalho aparentemente dócil nas fábricas asiáticas, para produzir bens de alta qualidade a baixo custo. Estes britânicos emergentes são capazes de apoiar restaurantes, lojas, turismo e outras indústrias criativas.

Em outras palavras, enquanto aqueles no mundo em desenvolvimento assumem trabalho repetitivo nas fábricas, os empregados criativos da consciência imagética ocidental vão às compras. Visto por esta perspectiva é impossível dissociar o ímpeto por maior criatividade nas escolas das políticas da globalização. Embora criatividade pareça ser um termo neutro e inócuo, ele está implicado no tipo de divisões sociais em uma escala global que acompanha práticas de trabalho novas e emergentes. Isto significa que ninguém que trabalhe com educação criativa - me incluo aqui -, pode escapar ao impacto da globalização. Nem poderíamos negar as responsabilidades políticas pelas nossas ações. Como praticante e pesquisadora, eu estou profundamente imersa neste clima de mudança cultural e econômica.

Meu trabalho em escolas é com freqüência, patrocinado pelo *Creative Partnerships* (Parcerias Criativas) que, em minha área, tem tido sucesso considerável em desenvolver o tipo flexível de estruturas curriculares e ambientes de trabalho os quais são condizentes ao desenvolvimento da criatividade das crianças e (embora eu seja aqui percebida em oposição ao desenvolvimento da criatividade em educação), eu diria que trabalho ativamente para apoiar esta iniciativa. Em outro nível, muitas das roupas que eu uso foram fabricadas no mundo *em desenvolvimento*, e eu observo nas provas de meu livro mais recente que enquanto o trabalho 'criativo' da publicação ocorreu na Grã-Bretanha, sua tipologia (fonte e material de impressão) foi realizada na Índia. Similarmente, as universidades britânicas estão infestadas pelas iniqüidades da globalização – o vice-reitor da minha universidade referiu-se aos estudantes em termos consumistas como 'clientes do conhecimento' e, talvez mais deprimente para a integridade de nossa área, eu li que a Universidade de Warwick está para criar um novo RSC Professor de Criatividade e Performance que irá, entre outras coisas, encorajar o uso das técnicas de drama na educação em administração e colaboração com o trabalho[10]. Esta aliança entre drama educação/teatro aplicado e administração é um sintoma do capitalismo globalizado, com a conseqüência de que a idéia do teatro como crítica social está perdida em favor do uso do conceito aparentemente mais neutro de 'criatividade' e da ambigüidade política do termo 'performance'.

Este artigo questiona sobre onde o político está localizado em relação à criatividade, e quais poderiam ser as responsabilidades sociais dos drama educadores que trabalham neste novo clima político. Lembro aqui o ataque cortante de Syed Jamil Ahmed ao teatro para o desenvolvimento em Bangladesh, o qual ele descreveu como 'uma indústria auto perpetuadora servindo as necessidades da globalização' ao criar uma força de trabalho conivente e não-criativa[11].

[10]University of Warwick (2005) 'A Capital Partnership' Warwick: The Magazine p. 5

[11]Ahmed, J. S. (2002) 'Wishing for a World without 'Theatre for Development': Demystifying the case of Bangladesh', *Research in Drama Education* Vol.7 No. 2 pp. 207-220.

As palavras de Ahmed precisam ser inscritas na consciência de todos aqueles que trabalham com educação criativa no ocidente. Em *drama educação* e *teatro aplicado*, nós falamos muito sobre responsabilidade pelos outros e a força da imaginação social em nosso trabalho, e somos uma comunidade que se orgulha com nossas práticas igualitárias e engajamento com a democracia social. Mas, a menos que o discurso da criatividade na escola seja acompanhado por um entendimento da cultura local e da diáspora dos jovens, uma concepção política da cidadania global e um engajamento com o teatro como crítica social, existe o risco de que ele simplesmente perpetue as divisões econômicas entre os ricos e os pobres, tanto localmente quanto globalmente.

Performance e Criatividade

Uma das formas pelas quais o impacto da globalização tem sido sentido e reconhecido em drama educação é através da aplicação de metáforas espaciais nas suas práticas e princípios pedagógicos. Questões sobre onde o poder está localizado no processo de aprendizagem tem sido indicadas por imagens de fronteiras e margens, as quais são usadas para sugerir um interesse em causar rupturas em regimes dominantes de conhecimento (NEELANDS, 1995; RASMUSSEN, 1996; O'TOOLE, 1998). Entretanto, como Dwight Conquergood salientou, todas as fronteiras são construções arbitrárias, e requerem políticas públicas.

A ênfase nas fronteiras, margens e liminalidade em drama educação como um *leitmotif* para suas práticas pedagógicas está baseada na suposição de que se a aprendizagem desvia-se dos centros tradicionais para as margens radicais, e pesquisa o mundo da perspectiva dos pontos de mudança limítrofes; ela levará inevitavelmente à emancipação social. Além disso, como a criatividade é restrita a fronteiras disciplinares rígidos, isto implica uma práxis justa e racional onde há construções fluidas e imaginárias de conhecimento e lugar. Estes princípios pedagógicos sintonizam bem com observações similares sobre a eficácia da liminalidade nos estudos da performance. Dwight Conquergood sumariza o relacionamento entre estudos da performance e a política do *lugar*:

> *A performance privilegia o cruzamento de umbrais, a alteração da forma, a violação das fronteiras das figuras, tal como xamãs, mágicos e curingas, que valorizam o carnavalesco mais que o canônico, o transformativo mais que o normativo, o móvel mais que o monumental*[12].

[12]Conquergood, D. 'Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion', *The Drama Review*, No. 148 (1995) 137-8

> *A performance, nesta configuração, está associada com a intervenção social e o anti-autoritarismo. Através das práticas performativas, tais como rituais e carnaval, ordens estabelecidas são desafiadas e emergem novos padrões sociais e relacionamentos. Nesta concepção do termo, performance é um processo criativo, sempre socialmente transgressivo e com freqüência pessoalmente transformativo. O aspecto lúdico e criativo da performance observado por acadêmicos da área, entretanto, parece distante de outra descrição amplamente usada na sociedade contemporânea, especialmente no gerenciamento da performance. Descrita por Marvin Carlson como 'mantendo padrões', esta versão de performance tem sido associada com a mensuração dos níveis de conhecimento, habilidades e competência no local de trabalho.*[13]

[13]Carlson. M. (2004) *Performance: A Critical Introduction* (second edition) London: Routledge

O drama na educação, com seu investimento nas pedagogias de fronteira, descentralização e desterritorialização do conhecimento, parece distante dos discursos de eficiência associados com o gerenciamento da performance. Embora muitos educadores estejam familiarizados com especificação de metas e indicadores de performance em suas vidas profissionais, o gerenciamento da performance também introduziu uma nova linguagem no comércio e na indústria que enfatiza a importância da criatividade e da intuição no local de trabalho. Espera-se que empregados e administradores sejam flexíveis e adaptáveis para tomar iniciativas, funcionar como parte de um time e estar efetivamente engajado com seu trabalho.

Jon McKenzie apresenta um sumário da mudança de paradigma dos papéis do administrador/empregado baseados em modelos de pessoas como máquinas e instrumentos da industrialização para aqueles baseados na teoria de sistemas[14].

[14]McKenzie, J. (2001) *Perform or Else: from Discipline to Performance* London: Routledge, p. 72. He also includes an analysis of the role of unions, which is not included here.

A Mudança de Papel do Administrador

De	**Para**
Evitar assumir riscos	Encorajar inovação
Diretivo	Participatvo
Controle de pessoas	Possibilitando controle do produto
Informar se necessário	Informar se requisitado
Compromisso com o patrão	Compromisso com o objetivo
Competitivo	Colaborativo

A Mudança de Papel do Empregado

De	Para
Dependente	Empoderado
Passivo	Afirmativo
Infantil	Maduro
Cínico	Otimista
Competitivo	Cooperativo
Desconfiado	Confiante
Ignorante	Informado
Inábil	Habilidoso
Preguiçoso assumido	Motivado

Nesta configuração há um relacionamento claro entre gerenciamento da performance e criatividade, como McKenzie identificou. "O gerenciamento da performance focaliza o modelo de administração das relações humanas e enfatiza o intuitivo tanto quanto o racional, o criativo tanto quanto o científico."[15]

[15]McKenzie, J. (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance* London: Routledge p. 67

Esta é uma maneira de pensar sobre o papel dos administradores e sua considerável ressonância com a linguagem do tipo das pedagogias participativas com as quais o drama educação tem sido longamente associado.

Substitua-se a palavra professor, praticante ou facilitador por gerenciador e estudante por empregado, e estas listas não pareceriam for a do lugar em muitos textos de drama educação/teatro aplicado, onde elas poderiam servir para fazer um sumário das diferenças entre pedagogias tradicional e radical. Se uma boa performance nestes papéis tem como objetivo produzir *designers* ou cidadãos ativos e participantes isto dependerá de seu ponto de vista.

É evidente que, nesta conceitualização, um administrador destinado a ter uma boa atuação possui qualidades de inovação e criatividade para a ampliação da globalização capitalista.

Como já apontei anteriormente, a criatividade é considerada necessária para o sucesso econômico da globalização no ocidente, daí conclui-se que o indivíduo criativo é altamente valorizado dentro deste sistema. É em torno da idéia do indivíduo criativo que os dois discursos da performance convergem.

Por um lado, há uma longa tradição de dissenso e rebelião associada com artistas criativos, codificada e profissionalizada pelos românticos que eram amplamente associados com radicalismo político – uma descrição famosa de Shelley, refere-se aos poetas como 'os legisladores não reconhecidos do mundo'.[16]

[16]Shelley, P. 'A Defence of Poetry', A.D.F. Macrae (ed.) *Selected Prose and Poetry of P.B. Shelley* (London: Routledge, 1991) p. 233. Raymond Williams (1993) was an influential critic of Romanticist views of the artist, and the history has been analysed by Marilyn Bulter (1981).

O gerenciamento da performance emprestou as características e qualidades anteriormente associadas com o artista especializado – criatividade, originalidade e imaginação – e as transformou em vantagem econômica. A idealização do romântico como artista radical foi despolitizada, e relocada para a idéia mais geral de que pessoas criativas possuem qualidades pessoais e cognitivas específicas, que são resumidas em geral como pensamento divergente, espontaneidade, flexibilidade, habilidade para assumir riscos, gerar novas idéias, etc. Estas formas de criatividade não estão confinadas às artes, e no ocidente pós-industrial, os indivíduos criativos devem ter as habilidades que trarão inovação (e rentabilidade) em qualquer campo de trabalho que escolherem. Richard Florida, um economista americano, alega que há uma nova 'classe criativa' emergindo, que é constituída por indivíduos criativos que são talentosos, não convencionais, apaixonados pelo seu trabalho e com salários altíssimos. Ele descreve a Classe Criativa como tendo um 'papel econômico crucial' porque é "a classe que determina a norma de nosso tempo. Mas suas normas são bem diferentes: individualidade, auto-expressão e abertura à diferença são priorizados, em vez da homogeneidade e 'adequação' que definiam a época organizacional"[17].

[17]Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class* New York: Basic Books, p. 9

Central a este novo 'ethos criativo' é a ênfase no estilo de vida, e Florida argumenta que as cidades precisam prover o tipo de *café society* e amenidades de lazer que os membros desta poderosa classe criativa apreciem. No século XXI, o poeta revolucionário de Shelley parece estar rentavelmente empregado nas indústrias criativas.

Na educação, a idéia de criança criativa, antes tão importante na educação progressiva, foi transformada. Com o apoio do trabalho de Howard Gardner nos Estados Unidos, cujo projeto de pesquisa *GoodWork* tem o amplo e utilitário objetivo de identificar os relacionamentos produtivos entre as necessidades da sociedade, as classes profissionais e seus empregadores, a criança criativa da educação progressiva tornou-se um objetivo econômico[18]. Criatividade, para Gardner, é primeiramente individualizada como múltiplas formas de inteligência, e é interessante que em nenhum lugar de seu estudo de criatividade no qual ele discute as 'mentes extraordinárias' de Freud, Virginia Woolf, Mozart e Gandhi ele localiza os sujeitos de seu estudo em seus contextos social ou cultural[19]. Nem ele reflete como outros fatores além

[18]http://www.pz.harvard.edu/Research/GoodWork.htm

daqueles associados com as histórias pessoais de vida poderiam influenciar suas aprendizagens e êxitos. Gardner privilegia os trabalhos interiores da mente em vez de preocupações mais sociais e materiais sobre como classe, gênero ou etnia (por exemplo) poderiam ter impacto na aprendizagem.

[19]Gardner, H. (1997) *Extraordinary Minds* London: Weidenfeld and Nicolson.

Ao afastarmos as práticas criativas da suposição liberal associada com a educação progressiva, a qual dá visibilidade para as qualidades benignas da natureza humana, torna-se aparente que a criatividade 'natural' possui articulações políticas bem diferentes. Os educadores britânicos Bob Jeffrey e Anna Craft, seguidores da tese idealista de Gardner, reconhecem que esta 'cultura de *empoderamento*' altamente individualizada indica uma nova forma de pensamento sobre mudança social.

> *Ela desvia a responsabilidade por mudança social do governo das forces globais em geral e a retorna para o indivíduo, no qual os dilemas e conflitos de poder dentro da sociedade são realizados. Empoderamento é visto como essencial à sobrevivência e o locus da criatividade é novamente visto como existente dentro do indivíduo*[20].

[20]Craft, A. Jeffrey, B. and Leibling, M. (eds.) *Creativity in Education* (London: Continuum, 2001) p.6

O modelo de indivíduo criativo de Gardner foi incorporado pela cultura de competição e individualidade que caracteriza o emprego corporativo e está profundamente inserido no individualismo ocidental. Em vez de considerar o impacto da cultura e do contexto na aprendizagem, 'classes criativas' idealizadas e consumidor modelo tornaram-se naturalizados.

Na prática, não achei estes modelos de criatividade muito úteis. Embora eu possa ver que transformar os atributos da criatividade em itens – tabulados de forma variada como a habilidade para resolver problemas, levantar novas questões e refletir sobre a experiência - possibilite ao professor medir a performance individual das crianças, minha experiência de trabalho com crianças de *backgrounds* diversos sugere que o impacto da cultura e das circunstâncias materiais é bem maior do que tais teorias idealistas indicam.

Em uma escola na qual tenho trabalhado vinte e sete línguas são faladas, e muitas crianças vivem em considerável pobreza e condições e em habitações superlotadas – nem todas possuem um par de sapatos, por exemplo. Muitas crianças tiveram experiências bem diretas do impacto social da globalização em suas vidas e na de sua comunidade, e suas identidades são geralmente forjadas e desenvolvidas tanto localmente quanto transnacionalmente. Por exemplo, é mais provável que estas crianças tenham visitado Paquistão ou Bangladesh do que Stratford-upon-Avon, e, como membros de comunidades

fruto da diáspora e de refugiados revelem um complexo sentido de pertencer simultaneamente a lugares diferentes. Em sua análise das identidades da diáspora, Avtar Brah argumenta que tais identidades são desenvolvidas em espaços plurais e contestados, localizados 'dentro do caldeirão da materialidade da vida cotidiana'[21]. Educacionalmente, isto significa que a aprendizagem das crianças envolve negociar uma série de influências diferentes e muitas vezes com valores competitivos ou conflitantes – provenientes de circunstâncias pessoais e domésticas e, crucialmente, de suas comunidades locais e apoios transnacionais.

[21]Brah, A. (1996) *Cartographies of Diaspora* London: Routledge p. 183

Na comunidade onde venho trabalhando, em Slough, observei que as teorias de aprendizagem que enfatizam os aspectos sociais da comunicação e o diálogo – tanto físico como verbal – são mais apropriadas para promover um ambiente em que a criatividade possa florescer do que aquelas que negam ou ignoram o impacto da cultura e da comunidade. Por exemplo, quando meus alunos de graduação trabalharam com uma turma de 8 a 9 anos de idade, aprenderam que muitas das crianças para as quais o inglês era a segunda língua acharam difícil interpretar metáforas. Nós estávamos trabalhando com uma lenda Sikh, e contamos às crianças que eles estavam em uma 'vila dormitório' na Índia e elas interpretaram a informação literalmente e imediatamente começaram a caminhar como sonâmbulos.

Para encorajar as crianças a explorar mais profundamente a metáfora os alunos trabalharam em parceria com elas, no papel de artistas convidados, e envolveram-se fisicamente no trabalho. Muitas das crianças tinham uma experiência mais direta da cultura Sikh do que os líderes da oficina, e encontrar conexões entre o universo da ficção e suas próprias experiências culturais abriram novas formas de expressão que lhes possibilitou desenvolver uma compreensão da metáfora através do uso da linguagem simbólica do drama. Em vez de considerar a criatividade como um processo interior no qual no qual o primado da mente é colocado acima da cultura, esta maneira de pensar valoriza explicitamente as dimensões materiais, lingüística e cultural, da criatividade.

Meu argumento aqui é que, embora associar criatividade a um modelo ideal e idealizado de indivíduo criativo seja adequado às necessidades de uma economia globalizada, uma aceitação a-crítica desta postura em educação é reducionista tanto pedagógica quanto politicamente. David Davies e Bill Roper, que são críticos à postura idealista de Gardner, sugerem que o trabalho de Vygotsky prove uma delimitação pedagógica mais apropriada para o drama na educação porque reconhece a dinâmica social inerente às abordagens criativas à aprendizagem[22]. O que eu adicionaria a esta análise é

que o modelo idealista de criatividade naturalizou 'inteligências' específicas e domínios psicológicos precisamente porque eles são úteis à globalização. A idealização do indivíduo criativo, que é tão predominante em educação, focaliza a atenção na *performance*, através da qual espera-se que a criança mostre (ou vivencie) padrões pré-determinados de comportamento de aprendizagem e qualidades interiores da mente. Uma educação mais inclusiva irá valorizar o relacionamento social e cultural entre pensamento, criatividade e linguagem, identificado por Vygotsky[23]. Esta abordagem à criatividade é subsidiada, portanto, pelo mapeamento de diferentes narrativas – cultural, pessoal, social, política, artística – e a aprendizagem é negociada e coreografada como encontros entre as práticas do drama e do teatro e o *know-how* vernacular dos participantes.

[22]Roper, B. and Davies, D. (2000) 'Howard Gardner: knowledge, learning and development in drama and arts education' in *Research in Drama Education* Vol.5 No.2 pp. 217-234.

[23]Vygotsky, L. S. (1962) *Thought and Language* Cambridge, Mass: The M.I.T. Press.

Creatividade e Cidadania Global

Eu procuro aqui uma forma de teorizar criatividade sem respaldá-la na idealização (capitalista) do indivíduo, a qual direciona e valoriza a complexidade cultural das escolas contemporâneas, e reconhece que a globalização cria distribuição desigual de riqueza e divisões de trabalho. Luto por uma teoria de criatividade que não se respalde na idealização (capitalista) individual, que direcione e valorize a complexidade cultural das escolas contemporâneas, e reconheça que a globalização cria distribuições desiguais de riqueza e divisão de trabalho. Se não é realista nem desejável isolar a educação da globalização, minha sugestão é que o *drama* possa encorajar os jovens a pensar além da atmosfera contemporânea consumista. O drama tem uma longa história de articulação de dissonâncias e, como muitos dramaturgos contemporâneos têm demonstrado amplamente, o teatro ainda é um espaço de crítica social e comentário cultural. Se o drama educação mantiver seu radicalismo tradicional, ele irá contextualizar e questionar o interesse revitalizado do governo na criatividade e os valores das teorias pedagógicas que o acompanham. Na prática, esta abordagem para o desenvolvimento da criatividade iria se associar com um engajamento aos princípios de uma cidadania radical, democrática e global.

Chantal Mouffe argumenta que um cidadão radical e democrático "deve ser um cidadão ativo, alguém que *age* como um cidadão, que se concebe numa tarefa coletiva"[24].

Esta concepção de cidadania como participação é, ela sugere, uma resposta às limitações do liberalismo, o qual reduziu a cidadania a um status legal. Isto teve o efeito, argumenta Mouffe, de levar à focalização dos direitos estatutários do indivíduo em vez das formas coletivas de identificação e ação

[24]Mouffe, C. (1992) (ed.) *Dimensions of a Radical democracy* London: Verso p. 4. She is indebted to the work of Hannah Arendt (1958) who first conceptualised citizenship as political participation.

social. Se a cidadania é sobre agir como um cidadão, com todas as implicações de performance implícitas nesta frase, como poderia a prática do drama encorajar pessoas a se tornarem cidadãos globais participantes?

Se a criatividade não está confinada às artes, sem a interrogação das crenças e valores associados a elas, a criatividade corre o risco de servir a-criticamente às necessidades econômicas da globalização. Um dos papéis intervencionistas que podem ser representados pelos participantes do drama educação é pedir aos estudantes para questionar seus papéis e responsabilidades dentro do mundo globalizado que habitamos.

Drama é um bom lugar para expandir a imaginação social, para estender os horizontes da experiência, e para reconhecer como nossas identidades foram moldadas e formuladas. Ao representar novos papéis e vivenciar posições de diferentes sujeitos, os participantes do drama encontram novos e diferentes pontos de identificação com outros.

A idéia de que o drama pode levar as pessoas além de si mesmas e dentro do mundo dos outros está profundamente enraizada nos valores do drama educação, e isto se relaciona particularmente bem com a visão de cidadania social como tarefa coletiva e comunitária. Um currículo genuinamente criativo e artístico, portanto, irá não apenas levar os jovens a desenvolver suas habilidades criativas, ele irá explorar questões que importam. Talvez este seja o nosso desafio criativo, encorajar os jovens que vivem em uma sociedade consumista a descobrir por si próprios que há mais na vida do que *shopping and fucking*.

Referências

AHMED, J. S. 'Wishing for a World without 'Theatre for Development' : Demystifying the case of Bangladesh', *Research in Drama Education* Vol.7 No. 2 pp. 207-220, 2002.

BRAH, A. *Cartographies of Diaspora.* London: Routledge, 1996.

CARLSON. M. *Performance: A Critical Introduction* (second edition) London: Routledge, 2004.

CHOMSKY, N. ' "Recovering Rights" : A Crooked Path' in M. J. Gibney (ed.) *Globalizing Rights.* Oxford: Oxford University Press pp. 45-80, 2003.

CONQUERGOOD, D. 'Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion', *The Drama Review,* No. 148 137-8, 1995.

DFES *Excellence and Enjoyment.* London: HMSO, 2003

DYSON, J. 'Engineering the Difference' *The Richard Dimbleby Lecture,* BBC TV Broadcast 812.04, 2004

FLORIDA, R. *The Rise of the Creative Class* New York: Basic Books Roper, 2002
DAVIES, D. 'Howard Gardner: knowledge, learning and development in drama and arts education' in *Research in Drama Education* Vol.5 No.2 pp. 217-234, 2000.
GATES, B. 'Yes, More Trade With China', *New York Times* Tuesday, May 23, reproduced www.microsoft.com/ billgates. 2000 (Visited 19.9.2004)
MOUFFE, C. (ed.) *Dimensions of a Radical democracy* London: Verso, 1992.
NEELANDS, J. Playing in the Margins of Meaning: The Ritual Aesthetic in Community Performance. NJ (Drama Australia Journal) 19.1 39-56, 1995.
O'TOOLE, J. Playing on the Beach: Consensus among drama teachers – some patterns in the sand NJ (Drama Australia Journal) 22.2 5-20, 1998.
PERRONS, D. *Globalization and Social Change: People and Places in a Divided World* London: Routledge, 2004.
RASMUSSEN, B. Educational Drama in a Cultural performance Context: another apologetic appearance? NJ (Drama Australia Journal) 20.1 77-86, 1996.
RAVENHILL, M. *Shopping and Fucking* London: Methuen Drama, 1996.
University of Warwick (2005) 'A Capital Partnership' Warwick: The Magazine p.5
Source, 2004. p.100-101) *Globalization and Social Change: People and Places in a Divided* World London: Routledge
VYGOTSKY, L. S. *Thought and Language* Cambridge, Mass: The M.I.T. Press. 1962.

O PAPEL DO ESPECTADOR NO PROCESSO DE DRAMA EDUCAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM O FENÔMENO DA TEATRALIDADE

Heloíse Baurich Vidor [1]

O presente artigo pretende discutir possíveis pontos de intersecção entre a metodologia de drama educação e o conceito de teatralidade, tendo no papel do espectador o seu recorte de análise. Em que medida drama educação e teatralidade podem dialogar? Para desenvolver este propósito faremos uma discussão sobre o processo de drama educação, com base nos preceitos de Dorothy Heathcote[2], no que diz respeito ao papel do espectador no drama e sua relação com conceito de teatralidade.

O termo teatralidade surgiu em paralelo ao termo literalidade e diz respeito ao que é propriamente teatral, apresentando-se como um adjetivo daquilo a que se refere. E para que o objeto receba esta qualidade é necessário que alguém o atribua, a partir de uma mirada, de uma observação imediata. Deste modo, a presença de um espectador, que atribua uma qualidade de teatralidade a uma obra, a uma pessoa, ou a uma situação, é condição *sine quanon* deste fenômeno denominado teatralidade.

Isso não quer dizer que ele esteja restrito ao campo teatral. A partir da Modernidade, houve uma ampla difusão deste termo em diversos campos como o campo da arte, da psicologia, da sociologia entre outros. No nosso caso, priorizaremos a abordagem deste termo no campo dos estudos teatrais, sem desconsiderá-lo como uma ferramenta de compreensão da realidade educacional, por exemplo.

[1]Heloise Baurich Vidor é atriz do Grupo de Teatro (E)xperiência Subterrânea de Florianópolis, diretora teatral e professora do Departamento de Artes Cênicas da UDESC/Florianópolis. Mestre em Educação e Cultura pela UDESC e Mestranda em Teatro no PPGT na mesma Universidade.

[2]Dorothy Heathcote é considerada a criadora do *process drama*, forma teatral inglesa, desenvolvida no contexto escolar, e equivalente ao *teatro – educação* brasileiro.

No processo do drama em sala de aula o espectador não existe. O grupo de alunos desenvolve a proposta assumindo os papéis de espectadores e atores, concomitantemente (conceito de percipiente[3]) ou alternadamente (conceito de metaxis[4]), mas de qualquer maneira, não há a presença de alguém de fora do processo, que compareça para observar.

[3]Conceito desenvolvido por Gavin Bolton que serve para designar a dupla realidade de ser participante e observador de suas próprias ações em um só tempo

[4]Conceito desenvolvido por Augusto Boal, que fala sobre a dupla realidade de ser participante e espectador no mesmo processo, mas não concomitantemente.

O objetivo do processo é justamente que o aluno envolva-se com o estímulo ficcional, mas reflita sobre o mesmo, aportando elementos e circunstâncias de seu contexto, sua cultura, seus princípios e atitudes, sem necessáriamente levar esta experiência a público.

O estilo de Heathcote para a abordagem do drama opõe-se, segundo ela, à representação de personagens de um determinado texto dramático. Através de uma narrativa coletiva, que surge a partir de materiais históricos – fotos, objetos, fragmentos de texto – os alunos são colocados no contexto ficcional como participantes do mesmo, e alternando, assim, os papéis de acordo com a tessitura narrativa. Neste sentido não há um roteiro prévio que será apresentado ao aluno.

Dentro desta perspectiva pontual do processo do drama em sala de aula, será possível se falar em teatralidade como uma qualidade a ser conquistada e desenvolvida?

O que entendemos como 'o eminentemente teatral'?

Na contemporaneidade, o termo teatralidade ganhou uma ampliação de abordagem, na medida em que deixou de se relacionar prioritariamente ao campo do teatro e passou a ser utilizado para designar aspectos de outras realidades, que não somente a cênica.

Devido à própria configuração que nossa sociedade adquiriu, a partir do século XX, com a espetacularização de várias manifestações do cotidiano, o termo passou a servir para uma denominação mais adequada a esta nova maneira de o mundo se apresentar. Neste sentido, a espetacularização da sociedade afetou diretamente o próprio teatro, tanto o espaço físico como no que se refere à criação. E o papel do espectador também foi transformado, ganhando matizes diferenciados em termos de sua participação ativa no espetáculo, mas mantendo seu papel imprescindível dentro do acontecimento teatral.

Sobre isso, Degranges diz:

> *As profundas alterações no modo de vida trazidas pela contemporaneidade põem em xeque as proposições artísticas modernas e requisitam aos artistas novos procedimentos estéticos, em consonância com a percepção e sensibilidade do espectador dos nossos dias, solicitando a elaboração de propostas artísticas que se posicionem perante o horizonte de expectativas do receptor contemporâneo, que apresenta feições particulares.*(DESGRANGES, 2006:141).

Assim, o teatral não está mais relacionado estritamente ao local *teatro*, lugar de onde se vê o ator - aquele que concretiza a manifestação da teatralidade – através de um texto dramático que será encenado. Qualquer pessoa pode assumir aspectos de teatralidade, em qualquer lugar e circunstância, desde que alguém se lhe atribua.

Apesar de o termo nascer do universo teatral, segundo Cornago,

> *(...)no ha sido en el ámbito de los estudios teatrales donde primero se ha desarrollado este enfoque, sino que hay que esperar a los primeros años noventa para que empiece a aplicar de manera más sistemática a la historia y el análisis del arte escénico...*(CORNAGO, 2005:3)[5].

Conargo completa que o primeiro aspecto condicional, quando se pensa em teatralidade relacionada ou não ao campo do teatro, é o olhar do outro. Este fenômeno, portanto, só é desencadeado se houver a presença de um observador. O segundo aspecto é o caráter processual, somente ocorre quando está em funcionamento. E o terceiro é que a teatralidade é o fenômeno da representação: o fingimento que vai se desenvolver quando o ator interpreta o personagem e este fenômeno é visível para o observador, havendo um caráter intencional por parte de quem representa.(CORNAGO, 2005:4-5) Assim, um fator que potencializa a teatralidade é a ênfase na exterioridade material, a ostentação dos signos que serão utilizados na representação. O objetivo disto é atrair o olhar do observador, que depois de ser seduzido pela forma, encontra um vazio por trás e isso estabelece o jogo da teatralidade: o que está por trás daquilo que se representa.

O lugar do espectador na aula do drama.

No método de drama em sala de aula[6], o papel do espectador como alguém de fora do processo que é convidado a apreciar uma obra “finalizada”, um espetáculo, não existe. Assim, o papel de espectador no drama é desempenhado pelo próprio participante, que assume a dupla realidade de observador e atuante.

[5] Tradução livre : "não foi no âmbito dos estudos teatrais onde primero se desenvolveu este enfoque, teve-se que esperar os primeiros anos da década de noventa para que se começasse a aplicar de maneira mais sistemática à história e à análise das artes cênicas, (....)" in CORNAGO, Oscar. *?Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad.* Telón de Fondo 1, (www.telondefondo.org), 2005:3.

[6] Vale apontar que a metodologia do drama pode ser utilizada no âmbito extra-curricular, inclusive para a montagem de um espetáculo teatral. Aqui estamos enfocando sua abordagem curricular.

Esta dupla função é baseada tanto na proposta de Augusto Boal, quanto na prática de Bertold Brecht com a peça didática. Para Boal o importante não é que os espectadores apenas recebam idéias, mas que possam torná-las cênicas subindo ao palco e praticando, modificando, interferindo concreta e ativamente, no ato da exposição. Boal chama este espectador ativo de *espect-ator* e à dupla consciência deste pensar e agir de '*metaxis*'.

No trabalho de Brecht com a peça didática, esta dupla realidade de atuar e refletir também estava presente. O intuito de Brecht era exercitar a discussão de temas levantados pela dramaturgia através da representação destes personagens e a troca de personagens entre o grupo era a maneira de explorar a dialética da proposição. A própria característica dramatúrgica das peças didáticas contribuíam com a possibilidade de contextualização, na medida em que funcionavam como roteiros possíveis de serem complementados com enxertos de textos, improvisações, músicas etc.

A influência tanto destas idéias de Brecht quanto de Boal na metodologia do drama fizeram com que outros termos e tratamentos variantes destes surgissem. Cecily O'Neill, por exemplo, fala do 'espectador consciente' que, para ela, implica um grupo com 'unicidade de resposta':

> *O contágio social opera para criar pressão em direção a uma conformidade do grupo, acordo e aceitação...o professor de drama pode controlar esta energia do grupo, ampliar seu efeito e forçar o acordo, especialmente nas fases iniciais do trabalho, para estabelecer o contexto dramático.* (O'NEILL, 1989 apud CABRAL,2007: 55).

Se o professor atuar como *teacher in role* (professor-personagem)[7], ele estabelece com o grupo uma relação de ator-espectador, não opondo os dois papéis de modo a tornar os espectadores passivos, mas criando uma relação de antagonismo que fortaleça o grupo, encorajando os alunos a assumirem papéis na trama.

Outra denominação deste processo, onde o participante opera nos dois níveis ao mesmo tempo, como ator-espectador, é o que Gavin Bolton chama de 'espectador percipiente'. Nesta proposição, a dupla realidade aconteceria concomitantemente, de maneira que a reflexão ocorresse dentro do processo dramático em ação. Cabral cita O'Neill, para esclarecer que o estado mental de ser espectador deve estar presente no fazer teatral, "pois se saímos completamente da ação para iniciarmos a reflexão, podemos descobrir que não há nada lá para se refletir".(O'NEILL, 1989 *apud* CABRAL, 2007:55-56).

[7]A expressão "professor-personagem" foi a tradução escolhida por Beatriz Cabral para a convenção inglesa "teacher in role", devido à impossibilidade de tradução literal quanto às características que o uso desta estratégia adquiriu no contexto brasileiro. Segundo Cabral, a influência de Viola Spolin no Brasil, cujos procedimentos com os jogos teatrais incorporam a presença do espectador, leva o jogador em geral, a uma aproximação que se atém mais à caracterização do que à função social. (CABRAL, 2006: 19-20)

Assim, dentro da prática do drama em sala de aula, temos a possibilidade de organizarmos a ação de modo que os participantes alternem-se estre as funções de atores e espectadores, atuando como platéia uns dos outros e temos a possibilidade de trabalhar com a dupla consciência de atuar e observar concomitantemente, dentro da idéia de *self spectador*[8], espectador de si mesmo[9]. E a similaridade entre elas é ausência de platéia exterior ao próprio grupo.

Walter Benjamim, referindo-se ao trabalho proposto por Brecht com a peça didática, denominado jogo de aprendizagem, diz : "o jogo de aprendizagem figura como uma situação específica devido à sua pobreza de aparato, simplificando o relacionamento entre ator e espectador. Cada espectador é ao mesmo tempo um observador e um ator" (BENJAMIM,1981 *apud* CABRAL, 2007: 57) Assim, a origem pedagógica desta perspectiva metodológica está nas idéias de Brecht com a peça didática, onde não sendo platéias das apresentações de outras pessoas, os participantes tornam-se percepientes, espectadores de si mesmos, de seus próprios argumentos e atitudes.

O diálogo possível entre o drama educação e teatralidade.

Quando pensamos que a teatralidade relaciona-se com a busca do olhar do outro, com a busca da atenção do observador, podemos supor que haja uma impossibilidade de conexão entre drama educação e teatralidade, já que não há a presença de um espectador externo no processo em questão. No entanto, constatamos que o participante do drama, ao mesmo tempo que assume uma função de atuante, é levado a portar-se como espectador, observando e refletindo sobre a construção dramática que está em jogo.

Como vimos esta função de espectador pode ocorrer concomitantemente e, neste sentido, o fenômeno da teatralidade, de acordo com o que argumentamos, não seria possível de ocorrer, seria o sonho de que fala Evreinov, já que aqueles que estariam sendo *teatrais* em sua representação ficcional estariam imersos no processo. Deste modo, faltaria o ponto de vista distanciado, que teria como função atribuir ou não a adjetivação de 'teatral' ao acontecimento observado. (EVREINOV, 1956: 65)

Quando pensamos na segunda possibilidade de trabalho, onde os participantes revesam entre observadores e atuantes, alternadamente, já se torna viável a possibilidade de teatralidade. Ainda que seja um 'espectador integrado' ao processo, a posição distanciada faz com que seja possível a percepção da representação.

[8]Dorothy Heathcote criou a expressão 'self-spectator' (auto espectador) para identificar a situação aqui descrita como 'espectador de si mesmo'.

[9]Evreinov chama esta possibilidade de 'sonho': "El sueño es um drama de nuestra invención. Un teatro monodramático, donde uno se ve a sí mismo en una realidad imaginaria, como una inmensa película".(EVREINOV, 1956:65) Tradução livre "O sonho é um drama de nossa invenção. Um teatro monodramático, onde o indivíduo se vê, a si próprio em uma realidade imaginária, como um imenso filme." In EVREINOV, Nicolas. *El Teatro en la vida*. Buenos Aires. Ediciones Leviatan, 1956:65

Dentro desta dinâmica de trabalho, o professor determina o grupo que está com o foco da cena e o grupo dos observadores, e este foco varia com bastante elasticidade, sem uma delimitação definitiva de quando se atua e quando se observa, mas, ainda assim, o adjetivo 'teatral' poderá ser atribuído. Neste caso, podemos encontrar um paralelo com a identificação do fenômeno da teatralidade no cotidiano, onde reconhecemos os códigos de expressão de determinada situação e, o que está excessivo na expressão destes códigos, apreendemos como exagerado, falso, teatral.

A questão do envolvimento do aluno no processo de drama educação perpassa por este encontro com algo que lhe chama a atenção e lhe estimula como apreciador, ao mesmo tempo que o encoraja a atuar. A situação de representação exige, como diz Eugenio Barba (BARBA, 1994: 23), uma extracotidianidade do corpo – podemos entender corpo como corpo-voz–energia; como corpo visual, como corpo lingüístico. Quando o aluno compreende que o jogo ficional estabelecido por uma situação de representação pode ser explorado com a potencialização destes signos - gestuais, vocais, visuais, lingüísticos - e que a apreciação de sua ação cênica, por seus colegas, é positiva na medida em que adquire este corpo extracotidiano, ele experimenta o prazer e encoraja-se para seguir atuando, além de ter liberdade para matizar o grau de teatralidade.

Ao contrário, quando é observador consegue disfrutar do mesmo jogo porque conhece aquele que atua, percebe o seu 'disfarce' e se surpreende com a novidade de vê-lo em outra situação diferenciada do cotidiano. Assim, uma experiência alimenta a outra e desperta nos participantes a curiosidade para inverter os papéis, comportando-se na dupla realidade consciente 'ator-espectador', que é o objetivo desta proposta.

Nesta característica do papel do espectador no drama, que se dá alternadamente, a possibilidade de identificação do teatral é mais palpável, na medida em que, apesar de estar envolvido no processo, o espectador está somente observando o acontecimento, sem intervenção concreta, podendo com isso assumir um distanciamento necessário para a dinâmica de ver o que está na superfície e intuir (campo do sensível) sobre o que está velado, para depois refletir (campo da razão) sobre o que viu.

Com isso, podemos ressaltar que, ainda que seja um processo em sala de aula, como Dorothy Heathcote propõe, a valorização do eminentemente teatral se opera em melhores condições se o participante pode ocupar o papel de platéia em toda a sua dimensão, com a suficiente margem de distanciamento para poder deixar-se afetar pelas tensões provocadas pelo jogo de 'disfarçar-se (aquele que atua), reconhecer o disfarce e surpreender-se com o que se conhece e o que não se conhece, que está por trás do disfarce (aquele que observa), algo, a princípio, indescritível.

Assim como nos espetáculos fora do âmbito de sala de aula, quando somos espectadores, e sentimo-nos impactados com a experiência do acontecimento teatral que assistimos, necessitamos de tempo para o elaborarmos racionalmente. Neste sentido, a reflexão, tão preconizada em termos pedagógicos, terá seu papel deslocado a uma segunda etapa, de modo a não esmorecer o impacto estético que o acontecimento pode causar no participante 'atuante-espectador'.

Considerações finais

A diluição da fronteira que separa ator e espectador é uma tendência do teatro contemporâneo e, neste sentido, a proposta do drama não é algo que caminhe fora do seu tempo. Aliás, há vários aspectos que podemos observar como pertencentes ao universo da poética teatral contemporânea: a fragmentação e desconstrução do texto dramático, as cenas desenvolvidas em episódios, a imersão no universo ficcional a partir das sensações provocadas pela ambientação cênica, pela música ou por rituais de canto e dança.

Este caráter performático pode ser potencializado pela ação do professor e a problematização do tema ser abordada por um viés menos racional e mais poético-sensitivo. Este me parece o ponto de conexão entre o processo de drama educação e a teatralidade, porque o fenômeno da teatralidade está relacionado mais ao campo dos sentidos e menos que ao das idéias. Este campo é que provocará no aluno o impacto necessário para que ele se mantenha interessado na proposta.

Sobre isso, Desgranges alerta: "O tédio é o maior inimigo do processo e, para que isso não ocorra, torna-se necessário que o coordenador se preocupe com variações de ritmo; com lances que toquem, emocionem, surpreendam os participantes; com ingredientes de tensão e suspense; e o estabelecimento de contraste entre uma cena e a outra, que mantenha vivo o interesse do grupo."(DESGRANGES, 2006: 130)

Desta feita, o professor de drama em sala de aula está a todo momento tendo que atrair o olhar do observador – atuante, não só como simples condutor, mas como criador de experiências provocativas, que estimulem a reflexão crítica e, mais que nada, que deixem um interrogante, algo que faça com que o aluno sinta-se imerso no processo, ao mesmo tempo que o avalie e o re-alimente.

A dupla função de ator-espectador que o participante do processo de drama educação pode desempenhar, terá na forma alternada sua possibilidade de encontro com o fenômeno da teatralidade. Desta maneira, o distanciamento do observador é necessário ao acontecimento para que este possa atribuir ao acontecimento representado a qualidade de teatral.

Conforme colocamos, o caráter reflexivo que tornará esta experiência pedagógica, fazendo com que o aluno reflita sobre sua realidade e possa ser um agente transformador, será contemplado na medida em que o 'estado de espectador' estabelecido pela proposta do drama compreende reflexão e ação, assim a potencialização dos estímulos que verticalizem a experiência sensitiva, não invalidarão o caráter pedagógico da proposta.

A importância da reflexão sobre o papel do espectador na abordagem do drama educação desenvolvida por Dorothy Heathcote, e sua respectiva contextualização por outros professores e artistas, em outras realidades culturais levando-se em conta o fenômeno da teatralidade, possibilitará a difusão desta metodologia potencialmente tão fértil e ainda pouco experimentada, mas que, indubitavelmente apresenta sintonia com parâmetros estéticos preconizados pela contemporaneidade.

Referências

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral.* São Paulo. Hucitec, 1994.

BARBA,Eugenio e SAVARESE, Nicolai. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.* São Paulo. Hucitec: 2000

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

CABRAL, Beatriz. A .V. *Drama como Método de Ensino.* São Paulo, Ed. Hucitec, 2006.

Dorothy Heathcote – mediação e intervenção na construção da narrativa teatral em grupo. In *Licenciatura em Teatro – Textos e Temas.* Org. Adilson Florentino e Narciso Teles. Uberlândia. Ed. UFU, 2007 (em impressão)

Avaliação em artes e produção do conhecimento. Anais do VIII ENDIPE - Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino. Florianópolis, 1996.

Cavernas - Leituras e imagens do meio ambiente através do drama. Anais do XIV SEURS Seminário de Extensão da Região Sul. Porto Alegre, 1996.

Teatro como eixo curricular nas séries iniciais. Anais do 1º CONEd - Congresso Nacional de Educação. Belo Horizonte, 1996.

Rituais & Ética – Estruturando a Participação de Forma Teatral. ad usum delphini.

COELHO, Teixeira. *Em cena , o sentido.* São Paulo, Duas Cidades, 1980.

CORNAGO, Oscar. *?Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad.* Telón de Fondo 1, (www.telondefondo.org), 2005.
DESGRANGES, Flavio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*, São Paulo, Ed. Hucitec, 2006.
EVREINOV, Nicolas. *El Teatro en la vida.* Buenos Aires. Ediciones Leviatan,1956.
HEATHCOTE, Dorothy. & BOLTON, Gavin. *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of ExpertApproach to education.* Portsmouth, NH: Heinemann, 1995.
HELBO, André. *Teoria Del espectáculo – El paradigma espectacular.* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989.
KOUDELA, Ingrid. *Brecht um jogo de aprendizagem.* São Paulo. Edusp. 1991.
Texto e Jogo. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1999.
Brecht na Pós-Modernidade. São Paulo. Ed. Perpectiva.2001.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo. Perspectiva: 1999.
UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro.* São Paulo. Ed. Perspectiva: 2005.

Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire

Marcia Pompeo Nogueira[1]

Na busca de instrumentos metodológicos que pudessem guiar nossa prática de Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades, investigamos dois autores Bertolt Brecht e Paulo Freire.

Num tempo em que as propostas artísticas de Brecht são incorporadas muitas vezes fora do seu contexto[2], em que o efeito de distanciamento faz parte do repertório da publicidade[3], o importante não é reproduzir o que Brecht fez, mas buscar o sentido de suas propostas numa prática que mantenha a perspectiva transformadora da arte. É neste sentido que estamos propondo uma aproximação entre Brecht e o Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades. Nosso trabalho não busca a montagem de textos escritos por Brecht, ele nos inspira na criação de performances ligadas à realidade concreta das comunidades com quem trabalhamos.

A aproximação com Paulo Freire já é mais fácil de ser vista, já que ele fundamenta a versão dialógica do teatro do desenvolvimento. Construída principalmente na África durante o período próximo às lutas de independência, o modelo imposto de desenvolvimento – que partia da concepção: "Nós sabemos o que é bom para vocês" – cedeu muitas vezes lugar para uma prática em que o teatro contribuía para a identificação e elaboração dos problemas junto às e pelas comunidades. Inspirados por Freire, processos baseados no diálogo, na troca de conhecimento, na construção de uma perspectiva crítica de aspectos concretos da realidade vivida pelas pessoas dessas comunidades, tiveram espaço de elaboração, gerando as bases para uma *praxis* política de construção de um mundo melhor.

[1]Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina, atua na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro, com pesquisa na área do Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades. Fez mestrado na ECA/USP e Doutorado na Universidade de Exeter, Inglaterra.

[2]Esta referência abrange por exemplo o livro *Postmodern Brecht* de Elizabeth Wright.

[3]Costa, Iná in Jameson, F. *O Método Brecht*. Rio: Vozes, 1999.

A relação entre esses dois autores nos pareceu interessante de investigar tanto em termos teóricos como práticos. Dois processos de criação teatral, um envolvendo a comunidade de Ratones e outro a comunidade Nova Esperança, foram nossos campos de experimentação das possibilidades indicadas por estes dois autores e principalmente sobre dois conceitos propostos por eles: o *verfremgdun effect* (efeito-V) proposto por Brecht, às vezes traduzido por distanciamento; e o conceito de codificação proposto por Paulo Freire.

As relações entre Bertolt Brecht e Paulo Freire

O foco de Brecht era o teatro, o de Freire a educação, mas apesar desta diferença inicial, a aproximação entre eles revelou uma identidade surpreendente.

Ambos dirigem seu trabalho para aqueles que podem transformar o mundo.

Brecht queria associar seu teatro aos que "necessariamente estão impacientes para efetuar grandes modificações" (BRECHT, 1967: 191). Queria deslocar seu teatro para "os subúrbios da cidade, onde ficará à disposição das vastas massas que produzem em larga escala e que vivem com dificuldade (...)"(BRECHT, 1967: 191).

Seu teatro experimental atuou desde cedo para além do teatro profissional. Em conjunto com seus artistas, durante a república Weimar, na Alemanha, participou de experiências teatrais nas escolas, trabalhou com corais operários, com amadores, práticas que influenciaram sua experiência estética.

Freire dirige sua pedagogia ao oprimido, "aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem e, assim descobrindo-se com eles sofrem, mas, sobretudo, com eles lutam" (FREIRE, 1977: 17).

Ambos acreditam na transformação do homem, encaram-no como ser fazedor de história:

Para Brecht, as condições históricas não devem ser imaginadas ou construídas como poderes misteriosos; "pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por eles)" (BRECHT, 1967: 198).

Para Freire, o que distingue os homens dos animais é a capacidade dos primeiros de criar o domínio da cultura e da história: Através de sua permanente ação transformadora da realidade objetiva, os homens simultaneamente, criam a história e se fazem seres histórico-sociais (FREIRE, 1977: 108).

Ambos assumiram posições de esquerda, sem, contudo, limitarem-se a uma cartilha ortodoxa:

Freire expressa claramente sua discordância à proposta de Lukács de "explicar às massas sua própria ação" (FREIRE, 1977: 42), sua perspectiva é de "dialogar com elas sua ação" (FREIRE, 1977: 42). A propaganda, o dirigismo, a manipulação, como armas de dominação, não podem ser instrumentos para esta reconstrução (FREIRE, 1977: 60).

Brecht, da mesma forma, diferencia seu teatro da postura "panfletária" assumida por Piscator, com quem colaborou, seu método já não buscava convencer as pessoas de determinadas posições: "Quero dizer que quanto mais levávamos o público a "marchar", a comungar, a se identificar, menos ele via o encadeamento de causas e efeitos, menos ele aprendia (...)" (BRECHT, 1967: 131).

Seu objetivo não era de convencer as pessoas de determinadas posições. Queria deixá-las livres para pensar.

Ambos partiam do concreto para o abstrato, explorando as contradições:

As peças de Brecht apresentavam fragmentos de realidades, que ele chamava de "modelos de relações entre os homens" (BRECHT, 1967: 132), apresentados muitas vezes dentro de sua falta de clareza, enquanto uma alternativa histórica, fruto das opções humanas, explicitando suas contradições:

> *Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre os homens, entre um homem e a História - não nos expor toda esta História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, de outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral* (DORT, 1977: 286-287).

Da mesma forma, Freire também propõe, no seu processo educacional, que se parta de situações existenciais concretas.

> *Esta prática implica, por isto mesmo, em que o acercamento das classes populares se faça, não para levar-lhes uma mensagem "salvadora", em forma de conteúdo a ser depositado, mas, para, em diálogo com elas, conhecer, não só a objetividade em que estão, mas a consciência que tenham desta objetividade; os vários níveis de percepção de si mesmos e do mundo em que e com que estão* (FREIRE, 1977: 101).

Neste sentido, Freire é mais radical do que Brecht. Para ele não basta trabalhar com "modelo de realidade", ele propõe um método de real aproximação com a comunidade que se pretende trabalhar. Educador e educando se transformam em pesquisadores que visam à identificação de temas geradores, universo vocabular e situações limite características de uma comunidade específica.

Para concretizar este paralelo, sem nos perdermos no imenso material bibliográfico produzido por e sobre estes autores, vamos nos concentrar em dois conceitos: o *verfremgdun effect* (efeito-V) proposto por Brecht, às vezes traduzido por estranhamento outras por desfamiliarização, ou ainda por distanciamento; e o conceito de codificação proposto por Paulo Freire.

O conceito de codificação

Como parte da educação conscientizadora freireana, existe um instrumento central proposto para desvelar a realidade, parte do processo de transformar a realidade, o conceito de codificação.

Para Freire, a realidade concreta não pode ser reduzida a fatos observáveis; ela também inclui a forma como a as pessoas a percebem. Subjetividade tem que se unir com objetividade para gerar uma percepção acurada da realidade. Codificação representa uma forma de focar o diálogo - entre os facilitadores e os membros da comunidade envolvidos no projeto - objetivando desvelar a realidade, o que inclui aspectos objetivos e subjetivos. Codificação é feita de situações de vida.

> *A codificação representa uma dada dimensão da realidade da forma como é vivida pelo povo, esta dimensão é proposta para ser analisada num contexto diferente do que o que ela é vivida. Neste sentido, a codificação transforma o que era uma forma de vida num contexto real, num 'objeto' no contexto teórico* (FREIRE, 1982: 32).

Codificação permite aos participantes uma percepção distanciada de sua vida quotidiana, que pode ser admirada, isto é, observada a distância, transformada em um objeto que pode ser coletivamente analisado. A codificação funciona como uma ponte entre os contextos teórico e prático. Uma imagem da realidade concreta é um ponto de partida para uma análise abstrata que pode desvelar profundos relacionamentos dos atores sociais que passam freqüentemente despercebidos. Para Freire, isto faz parte de um processo contínuo de conhecimento onde não se tenta apenas entender a realidade, mas também a percepção anterior que se tinha dela. Freire apresenta em *Pedagogia do Oprimido*, um exemplo de codificação proposta enquanto parte de uma investigação temática em Santiago do Chile. Uma imagem mostrava um homem embriagado andando na rua e três jovens conversando numa esquina. Esta foto havia sido proposta para discutir o problema de alcoolismo. Para surpresa do facilitador, os comentários dos educandos foram:

> *Aí apenas é produtivo e útil à nação o "borracho" que vem voltando para casa, depois do trabalho, em que ganha pouco, preocupado com a família, a cujas necessidades não pode atender. É o único trabalhador. É um trabalhador decente como nós, que também somos "borrachos"* (FREIRE, 1977: 133).

Se perguntados diretamente, os participantes poderiam ter afirmado que nunca tinham se embriagado na vida. O educador poderia ter assumido uma postura crítica em relação ao álcool sem, entretanto, levantar uma discussão interessante. Através da codificação o problema de baixos salários, do sentimento de ser incapaz de sustentar a família foram levantados. Ao mesmo tempo, os educandos se reconheceram como "trabalhadores decentes". No lugar de uma discussão moralista, a codificação permitiu que o grupo focasse nas causas do problema.

A identificação da realidade dos participantes é apenas o começo do trabalho. Freire cita Chomsky em relação ao que se espera da análise da codificação. Ele fala que a "leitura" da codificação deve incluir o que Chomsky chama de "estruturas de superfície" e as "estruturas profundas" (FREIRE, 1982: 51). O primeiro nível inclui a descrição da codificação, identificando seus elementos constitutivos, que devem ser seguidos de uma exploração mais profunda. Muitos problemas podem ser discutidos a partir de uma codificação.

O processo de descodificação requer que se mova da parte ao todo e que retorne para a parte; do concreto ao abstrato e ao concreto novamente, parte de um constante fluxo e re-fluxo. Através desse processo é possível que se

atinja uma perspectiva crítica da realidade concreta, anteriormente percebida como densa e impenetrável (FREIRE, 1977: 114).

A escolha de uma boa codificação é fundamental para o desenvolvimento de uma análise crítica frutífera. Freire apresenta as seguintes condições:

> *Uma primeira condição a ser cumprida é que, necessariamente, devem representar situações conhecidas pelos indivíduos cuja temática se busca, o que as faz reconhecíveis por eles. [...] Igualmente fundamental para sua preparação é a condição de não poderem ter as codificações, de um lado, seu núcleo temático demasiado explícito; de outro, demasiado enigmático. [...] Na medida em que representam situações existenciais, as codificações devem ser simples na sua complexidade e oferecer oportunidades plurais de análise na sua descodificação, o que evita o dirigismo massificador da codificação propagandística. As codificações não são slogans, são objetos cognoscíveis, desafios sobre o que deve incidir a reflexão crítica dos sujeitos descodificadores* (ibid: 127-128).

O Conceito de Distanciamento

De forma semelhante à codificação freireana, o estranhamento brechtiano permite que se reconheça um objeto e que este ao mesmo tempo lhe pareça estranho.

A origem do termo em alemão *Verfremdungeffect* vem de uma oposição ao termo *entfremdung*, que significa alienação. O que Brecht busca, ao propor este conceito é, portanto, empreender um processo de "desalienação", necessária enquanto uma condição para seu teatro realizar reproduções eficazes da realidade.

A finalidade do efeito-V estaria ligada a um questionamento da realidade através do teatro. A arte teria que assumir o compromisso da urgente transformação da sociedade. Brecht entendia que:

> *As relações entre os homens, com efeito, tornaram-se mais impermeáveis do que outrora. A enorme tarefa em que estão empenhados parece cada vez mais dividi-los em dois grupos; aumento de produção causa aumento de miséria; somente uma minoria lucra com a exploração da natureza, e, precisamente por estarem a explorar homens* (BRECHT, 1967: 189-190).

Uma das causas dos problemas permanecerem insolúveis estaria, para ele, ligada à familiaridade com que se revestiam os problemas sociais, ela fazia com que não se percebesse a sociedade como possível de ser modificada: "quem desconfia de algo a que está acostumado?" (BRECHT, 1967: 201). Para reverter esta situação Brecht propõe a utilização do efeito-V.

> *Para transformá-lo [o público] de uma aceitação passiva para um estado correspondente de curiosidade e dúvida é necessário que ele desenvolva um olhar de estranheza (...) [O teatro] tem que surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que torne o familiar estranho* (BRECHT, 1967: 201).

Mas o que é este efeito de distanciamento? Brecht deixa claro que se trata da utilização de uma técnica artística antiga, presente tanto na comédia clássica, em certos ramos da arte popular, como das práticas do teatro asiático (BRECHT, 2002: 98). Esta nova forma de o propor aparece com objetivos claros de proporcionar uma perspectiva crítica através de uma forma artística que teria a função de tornar o que é habitual em algo estranho.

O sentido do efeito-V envolve, para Brecht, diferentes dimensões. Pode assumir, entre outros, um sentido ligado à vida diária. Alguma coisa que nos pareça óbvia é transformada, de alguma maneira, em algo incompreensível. Desta forma se pretende descobrir um novo significado em coisas do nosso cotidiano.

> *Um efeito de distanciamento, dos mais simples, é usado quando uma reunião de negócios se inicia com a sentença: os senhores já pensaram no que acontece com os resíduos que são despejados noite e dia da fábrica para o rio? Estes resíduos não são levados pelo rio por acaso, eles foram cuidadosamente canalizados para lá, pessoas e máquinas foram utilizadas para fazer isto, o rio fica completamente verde, todos sabiam que os resíduos eram levados pelo rio, mas simplesmente como resíduos. Ele era o resto imprestável da fabricação, mas agora ele se torna objeto de interesse. A pergunta distanciou os resíduos e esta era a intenção dela* (BRECHT, 1967: 174).

Um outro exemplo interessante é apresentado por Brecht no texto "O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses"[4] para diferenciar o processo de ensaio no teatro Brechtiano. Um incidente insignificante, um mero começo de

[4]Escrito em 1936/1937 provocado por um espetáculo do ator chinês Mei Lan-fang, que Brecht assistiu em Moscou em 1935.

uma história: "uma moça deixa sua casa para se empregar numa cidade grande", poderia ser estranhado por um ator que quisesse mostrar este incidente como único, como histórico, que possa conduzir a reflexões sobre a estrutura da sociedade em que este "fato corriqueiro" se dá:

> *Em certo sentido, o incidente é universal: as moças se empregam (no caso em questão, fica-se interessado em ver o que particularmente vai acontecer com ela). Só uma coisa o particulariza: a moça vai embora (se ela tivesse ficado o que vem depois não aconteceria). O fato de que sua família a deixa ir não é objeto de indagação. É compreensível (os motivos são compreensíveis). No teatro historicizante, tudo é diferente. Concentra-se no fato de que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares, merecedores de indagação. O quê! Uma família deixando um de seus membros abandonar o ninho para ganhar a vida, independente e sem ajuda? Ela será capaz disso? O que aprendeu aqui como um membro da família, a ajudará a ganhar a vida? As famílias ainda são capazes de manter seus filhos presos? Tornaram-se (ou continuam sendo) uma carga? Isso acontece com todas as famílias? Sempre foi assim? É assim que as coisas são? Podem ser mudadas? A fruta madura sempre cai da árvore? - essa frase pode ser aplicada aqui? As crianças sempre se tornam independentes? Faziam o mesmo em outros tempos? Se sempre fizeram, por um fator biológico, foi sempre da mesma maneira, pelas mesmas razões e com os mesmos resultados?* (BRECHT, 1967: 112-113).

Esta característica historicizante e questionadora do efeito de distanciamento abrem caminho para uma nova estética. Para se atingir o distanciamento, não se buscará mais fingir que existe uma quarta parede separando o ator do público, os refletores ficam a mostra, não se precisa mais criar a ilusão de que se está em um determinado lugar. Os atores não precisam fingir que se trata de uma representação natural, não ensaiada. Sua representação deve fugir de processos de identificação com o personagem, da necessidade de "hipnotizar" o público e de levá-lo a um "transe emocional". Para manter o espírito crítico do espectador de teatro, semelhante à atitude do público de uma luta de box, deve-se criar um envolvimento que permita a presença constante do espírito crítico sobre o que acontece no palco.

O efeito-V adquiriu diferentes formatos na prática teatral de Brecht, abrangendo desde a interpretação do ator - que deve mostrar seu personagem, sem se confundir com ele; o cenário e a música, que se posicionam sobre o que acontece no palco; recursos como tabuletas com o título das cenas, anunciando

a ação, seu local e momento. Estes recursos não devem, entretanto, ser entendidos como técnicas independentes do sentido que se quer atingir, nem como as únicas formas possíveis para se concretizar o efeito de estranheza desejado.

Codificação e Distanciamento no Teatro em Comunidades

A semelhança entre os dois autores salta aos olhos e o paralelo entre os dois conceitos reforça esta percepção: ambos buscam uma maior compreensão e engajamento crítico com vistas à transformação da realidade através de um exercício de distância sobre elementos da realidade. Por outro lado, a análise destes conceitos nos permite também identificar uma complementaridade entre eles: se Freire nos fundamenta numa necessidade de envolvimento com a realidade vivida por uma determinada comunidade, Brecht nos alimenta com alternativas concretas para o trabalho teatral.

Seriam, entretanto, as contribuições teatrais de Brecht, como o uso da representação distanciada, acessível apenas para profissionais especializados? Sabemos que Brecht também se envolveu com alunos em escolas, com corais operários e com teatro amador. Como o efeito-V seria usado neste contexto? Algumas referências importantes para responder a esta questão estão no Diário de Trabalho de Brecht 1938-1941 (BRECHT, 2002). Nesta obra ele se expressa sua vontade de escrever uma peça para ser representada por crianças. Entre as vantagens de sua interpretação ele destaca:

> *A experiência mostra seguidamente (penso, por exemplo, na produção de Um Homem é um Homem, pelos alunos do ginásio de Neukölln) que as crianças são muito boas em compreender aquilo que de algum modo vale a pena compreender, precisamente como os adultos. E as coisas que valem a pena para elas são as mesmas. Os processos internos da alma, nuances de atmosfera, tragédias etc., elas não querem saber disso* (BRECHT, 2002, p. 152).

Num outro momento desse mesmo diário, Brecht comenta uma apresentação de um pequeno esquete por crianças. No fim, os atores infantis cantam uma canção ao público. Brecht comenta:

> *Interessante efeito-d*[5]*. Impessoalidade na elocução e nos gestos (não se viam expressões faciais controladas), o modo como ficam a vontade quando não é a vez delas. O vigor com que vão a diante.(…)* (BRECHT, 2002: 154).

[5]Nesta tradução do livro Brecht, B. *Diário de Trabalho 1936-194*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, o efeito de distanciamento é designado por efeito-d.

Por esses comentários podemos perceber como, no trabalho com jovens e crianças, o efeito-V deixa de ser uma técnica difícil de ser atingida, para ser um modelo de representação mais adequado aos limites e possibilidades dessa faixa etária. Aqui não há a obrigatoriedade de hipnotizar a platéia com representações arrebatadoras. Quando se permite às crianças outro tipo de representação os resultados são mais satisfatório. Por outro lado, suas limitações revelam-se como qualidades que contribuem para a expressão dentro desta proposta estética.

Influenciada por esses dois conceitos me envolvi em dois trabalhos em comunidades do Sul do Brasil. O primeiro em Ratones, apoiada por duas pessoas da comunidade que coordenavam os trabalhos, Natanael Ireno Machado e Rafael Buss Ferreira. O segundo em Nova Esperança, apoiada por duas estudantes do Centro de Artes da UDESC, Maria Amélia Gimmler Netto e Paula Carina Kornatski.

Não vou poder entrar em muitos detalhes sobre essas práticas no curto espaço deste artigo, mas poderei apresentar resumidamente elementos dos processos de criação que metodologicamente foram guiados pelos dois autores estudados.

"Deu até Briga no 604": uma experiência teatral em Ratones

Ratones tem sediado um projeto de teatro[6] desde 1991. Interrompido por quatro anos a partir de 1999[7], e retomado em 2002 com o processo que gerou o espetáculo "*Deu até Briga no 604*". Antigos participantes hoje são os coordenadores do trabalho[8].

O processo criativo deste espetáculo partiu de uma codificação que identificamos como significativa para a comunidade. Dialogando com os novos coordenadores escolhemos como ponto de partida para o trabalho teatral uma briga que aconteceu no ônibus de Ratones entre o "pessoal de cima" e o "pessoal de baixo". A briga entre estes dois grupos é antiga na comunidade e este incidente no ônibus revelava um momento crítico da escalada de violência na relação entre os dois grupos.

Uma discussão inicial com os coordenadores do teatro, em Ratones, explicitou uma importante contradição. Apesar da briga ser entre o "pessoal de cima" e o "pessoal de baixo", como o caminho de Ratones é sinuoso, com muitos altos e baixos, não existe clareza para seus habitantes sobre quem mora em cima e quem mora em baixo.

[6]Projeto de Extensão "Teatro com Crianças e Adolescentes", coordenado por Márcia Pompeo Nogueira.

[7]Período em que a coordenadora se afastou para doutorado na Inglaterra.

[8]Os novos coordenadores contaram com a supervisão semanal de Márcia Pompeo Nogueira e com o apoio de oficinas intensivas – um final de semana inteiro no Centro e Artes da UDESC em que o grupo participa de oficinas teatrais diversas, ministradas por estagiários do curso de Artes Cênicas CEART/UDESC.

No processo de criação partimos de uma improvisação da briga no ônibus, seguida da criação, em pequenos grupos, de momentos reais ou imaginários que justificassem esta briga, que a explicassem de alguma forma. Estas improvisações representavam instâncias de análise da codificação proposta.

As cenas criadas incluíam uma briga imaginada, que poderia ter acontecido durante um passeio escolar, entre as crianças que não tinham lanche para comer, e as que trouxeram bastante lanche e queriam comê-lo sozinhos. Outras cenas foram sobre brigas em festas da comunidade e brigas a partir de jogo de futebol.

Através destas cenas outros problemas da comunidade se explicitaram: a rivalidade entre "os de dentro" - antigos moradores da comunidade - e "os de fora" - novos moradores de Ratones. A cena da festa se transformou numa nova codificação. Os antigos moradores de Ratones construíram um salão próximo à igreja católica da comunidade. No entanto, os "de fora", ligados à igreja, estavam administrando o salão e excluíam os "de dentro" quando organizavam as festas da comunidade, em função da imposição de outros padrões culturais dos que ali eram tradicionais.

Todas essas contradições foram apresentadas para a comunidade, que lotou o salão da igreja. O espetáculo se estruturou da seguinte forma: no início foi apresentada a codificação, isto é, a cena da briga do ônibus, da forma como realmente aconteceu. Ao final desta cena, um narrador questionou os moradores sobre o problema apresentado e instigou a platéia perguntando quem era "de baixo" e quem era "de cima". Conhecedor das pessoas que ali estavam, explicitou a contradição questionando duas moradoras vizinhas que se manifestaram uma como moradora "de cima" e a outra como moradora "de baixo". Esta evidência causou um burburinho na platéia. Retomado o espetáculo, foram apresentadas as cenas do passeio escolar, das brigas nas festas e no jogo de futebol, aumentando o clima de rivalidade entre os dois grupos. No final, a cena da briga no ônibus é repetida e interrompida antes de seu final pelo narrador, que questiona a comunidade sobre as conseqüências deste problema.

A comunidade se identificou com o que foi mostrado no espetáculo, mas a curto prazo, pelo menos, a resposta em relação à rivalidade entre "os de dentro" e "os de fora" nos surpreendeu. Os administradores do salão da igreja, que não gostaram de ver suas atitudes espelhadas no palco, proibiu o grupo de ali se apresentar novamente. Por outro lado, a comunidade se reconheceu nos problemas apresentados entre "os de cima" e "os de baixo".

Trouxeram novos detalhes da origem desse conflito. Pessoas do grupo que brigou no ônibus acharam que a essência do problema estava retratada no espetáculo. Um depoimento de um deles nos alertou: o próximo passo poderia ser um assassinato. Talvez este espetáculo tenha contribuído para todos na comunidade refletirem de forma distanciada e crítica sobre o problema, de maneira que esta escalada de violência pudesse ser controlada. Soubemos que os debates continuaram entre os moradores, que puderam explicitar e refletir sobre seus pontos de vista.

"Vidas Lokas"

Nossa aproximação com a comunidade Nova Esperança teve início em 2003. Visitamos as pessoas em suas casas, tentado esclarecer nossa proposta de teatro. Desenvolvemos um projeto teatral ligado ao "*Boi de Mamão*"[9], envolvendo diversos segmentos da comunidade, sempre trabalhando de forma integrada com outros projetos em andamento na comunidade[10].

"Vidas Lokas" foi um espetáculo feito com um grupo de jovens de Nova Esperança em 2004. O grupo de adolescentes foi se familiarizando com a linguagem teatral, através de jogos, trabalhos com imagens e improvisações. Neste processo construíam as cenas que chamamos de "fragmentos de realidade" ou codificações. Os personagem centrais de *"Vida Loka"* eram Kelly e Romário - típicos adolescentes da periferia de Florianópolis. Escolhemos três cenas para focar o processo criativo: *"A filha rebelde"* que retratava a situação familiar de Kelly, sua relação difícil com a mãe; "*A fuga*" cena onde Kelly, ao saber que estava grávida, conta ao namorado Romário, que foge para não assumir o filho; "*A cobrança*" que representa a relação da juventude com o tráfico de drogas, culminando com a morte de uma "casqueira"[11] por um traficante.

As situações eram propostas e aprofundadas, pelos jovens, através dos jogos teatrais. Nossas tentativas de debate fora do contexto do jogo, eram pobres. Os argumentos eram superficiais, não havia interesse. Era através do teatro que o debate sobre as cenas, e sua relação com a realidade, aconteciam. O tema de "*A Cobrança*", por exemplo, era profundamente relacionado com a realidade de Nova Esperança. Os moradores têm que sobreviver ao uso e à comercialização da droga por algumas pessoas de dentro ou de fora da comunidade, bem como às constantes batidas da polícia. Entender os personagens propostos pelo grupo e o relacionamento entre eles era uma forma de aprofundar o entendimento do problema.

Trabalhando com este tema delicado, entendemos que precisávamos ter cuidados especiais na abordagem desta cena. Estimular estes jovens a fingir que consumiam drogas, mesmo trabalhando com drogas imaginárias,

[9] O Boi de Mamão é uma manifestação cultural popular em Santa Catarina. Este era um projeto de estágio curricular coordenado por Débora Matos e Rudmar da Silva Marcos, sob a supervisão de Marcia Pompeo Nogueira. Contou também com a colaboração de Nado Gonçalves. Incluiu diferentes grupos da comunidade, incluindo crianças, jovens e adultos. Culminou numa apresentação prestigiada por toda a comunidade.

[10] O projeto "Entrelaços do Saber", do Centro de Educação da FAED/UDESC, coordenado por Nadir Esperança Agideiro e Ivone Perassa.

[11] Termo usado pelos integrantes do grupo para definir quem vende pequenas quantidades de maconha.

nos pareceu inadequado. Propusemos então a busca de uma simbologia para a cena. Várias alternativas foram experimentadas: representá-la por um chocolate, uma flor, etc. O grupo escolheu um pirulito. A proposta era dar realidade ao pirulito, deixando claro que este representava uma droga que os viciava. Esta forma de se abordar o uso de drogas de forma simbólica e lúdica era, na verdade, uma forma distanciada de encarar o tema.

Um jogo fundamental foi "*A berlinda*". Os jovens respondiam, enquanto personagens, às perguntas dos facilitadores e de todo o grupo, sempre usando a primeira pessoa. Foi através desse jogo que muitos se apropriaram de seus personagens, ganhando concentração e seriedade e reflexão crítica sobre a realidade. João (nome fictício), que fazia o traficante, refletiu sobre as opções de vida desse personagem, através da cena. Sua relação com a polícia e com os outros traficantes, seu dinheiro fácil e sua vida sem futuro. Os conteúdos traziam seriedade para o trabalho cênico e o trabalho cênico levava a uma reflexão sobre a realidade.

Seguindo o modelo proposto por Brecht para historicizar um acontecimento e transformar uma história corriqueira em algo extraordinário, fizemos perguntas aos personagens de cada uma dessas cenas. Nosso objetivo era investigar: as coisas sempre foram assim? Sempre pelas mesmas razões? Buscando os mesmos resultados? É o homem que faz a história? O que pode ser mudado?

Sobre a cena "*A cobrança*", perguntamos: Quem vende a droga lucra com ela? Por que existem as "casqueiras"? Elas existem em toda parte? Quem se dá bem com as drogas? Por quanto tempo? Quem mais sofre com a droga? Kelly sabia que as drogas viciam? Ela sabia que teria que pagar pela droga? Por que comprava se não tinha dinheiro? Kelly vendia droga pra quem não podia pagar? Ela sabia o que a droga poderia fazer para as pessoas que compravam? O chefão sabia? Seu "braço direito" sabia? O "braço direito" pagava a droga que consumia? Ele também podia morrer se não pagasse? Sempre se mata quem deve?

Os questionamentos aprofundavam os personagens que se comprometiam pelas opções que assumiam. As cenas ganhavam mais ação, aumentava a cumplicidade entre os personagens.

Sobre a cena "*A filha rebelde*" perguntamos: As mães têm preferência por filhas? Todas as mães têm preferências? E as filhas, gostam de ser preferidas? Elas se revoltam se não são? Pode-se mudar esta relação? Qual o papel do pai? Ele pode mudar alguma coisa? Todas as famílias têm problemas de relacionamento? Por quê? A comida é problema? Só tem comida para uma filha? Costuma faltar comida nas casas das famílias? Com mais comida

o problema entre a mãe e a filha continuaria? Seria o mesmo problema? O que leva uma filha a se rebelar? Qual o futuro da filha que é discriminada na família? Estas brigas se repetem todos os dias?

As polêmicas surgidas através desses questionamentos aprofundaram as cenas e o envolvimento dos adolescentes com o trabalho.

Sobre a cena "*A fuga*" perguntamos: Meninas sempre engravidam de meninos? Kelly sabia que poderia engravidar? Ela queria? Romário amava Kelly? Que tipo de relação existia entre os dois? Há quanto tempo já se conheciam? Onde transavam? Desde quando transavam? Eles usavam preservativos? Os dois tinham prazer? Ela "gozava"? Os pais sabiam que eles transavam? Poderiam conversar com eles sobre isto? O que diriam? A Kelly conversou com seus pais sobre o assunto? E Romário conversou? Por que ele foge? O que os amigos aconselhariam?

Os jovens iam confrontando suas contradições: ela queria ou não engravidar? A resposta foi unânime: ela não queria engravidar. Questionamos, então, mas por que transou sem camisinha? Ela sabia que podia engravidar? Propusemos então que improvisassem o momento que decidiu transar sem camisinha. As cenas ganhavam detalhes, o objetivo dos personagens ficavam mais claros e o interesse dos jovens pelo teatro aumentava.

O trabalho com os *gestus*[12] dos personagens foi fundamental para trazer o personagem para o corpo dos atores. Num dos jogos, propusemos que se organizassem em grupos de personagens: as Kellies[13]; os Romários[14]; os pais e mães, adultos em geral que tomavam parte nas cenas; e os traficantes. Cada hora um liderava o grupo, que imitava seus *gestus* e se relacionava com os outros grupos de personagens Este trabalho buscava entender o que havia de diferente e o que havia de semelhante entre os personagens.

O resultado foi apresentado num pequeno teatro[15] e a comunidade foi convidada para assistir. Não foi uma grande audiência, mas quem veio gostou. Para os jovens, apresentar foi uma conquista, o crescimento deles era visível.

Considerações Finais

Pode-se dizer que o trabalho de Ratones foi principalmente baseado em Paulo Freire e seu conceito de codificação. Nosso conhecimento profundo sobre a comunidade ajudou a identificar as codificações com facilidade e elas puderam guiar o processo criativo. O grupo de Ratones já tinha uma familiaridade com a linguagem teatral, o que facilitou a construção das cenas.

[12] *Gestus* aqui é usado no sentido brechtiano de gesto social.

[13] Na nossa proposta, as jovens do grupo se rodiziavam na interpretação da personagem Kelly

[14] Da mesma forma, muitos meninos interpretavam o Romário.

[15] Teatro da UBRO, no centro de Florianópolis.

A resposta da comunidade de Ratones também foi mais presente. O trabalho de teatro já conseguiu um grande enraizamento na comunidade, que responde prontamente lotando o salão da igreja nas apresentações teatrais. Neste momento em que dois membros da comunidade assumiram a coordenação do trabalho, a resposta da comunidade foi ainda mais forte. O teatro passou a ser um recurso da comunidade.

Do ponto de vista do questionamento da realidade da comunidade, pode-se dizer que o teatro aumentou o debate sobre os problemas dentro e fora do grupo. Se houve uma reação negativa impedindo o grupo de se apresentar no salão da igreja, essa atitude gerou, por outro lado, um debate maior ainda entre os moradores de Ratones. Quando o grupo foi apresentar um novo espetáculo, "*O Quintal Esquecido*"[16], teve que inicialmente se apresentar fora da comunidade, em função da proibição do uso do salão. Isso gerou uma indignação de alguns moradores que se mobilizaram e conseguiram reverter o problema. A apresentação em Ratones do novo espetáculo do grupo afirmou ainda mais o significado do teatro na comunidade.

Nosso conhecimento da comunidade Nova Esperança ainda era superficial quando iniciamos o trabalho com os jovens. Isso nos levou a uma investigação de "fragmentos de realidade" através do trabalho teatral, principalmente através da criação de imagens. Esses fragmentos também podem ser identificados como codificações, mas não de uma coisa que aconteceu na comunidade, como no caso de Ratones, mas como problemas apontados pelos jovens, que se mostravam significativos para eles.

Vale lembrar que a identificação da codificação depende dos facilitadores do trabalho. Em ambos os casos, os facilitadores participavam de reuniões semanais com a supervisora, quando discutíamos nossa leitura do grupo, tentando identificar as codificações e o encaminhamento dos trabalhos. O que se buscava era identificar as situações significativas que, segundo Freire, pudessem ser reconhecidas pelas comunidades, não podendo ser nem muito enigmática, nem muito explícita. A riqueza da codificação permite que o processo de criação do espetáculo seja rico, bem como sua recepção pela comunidade.

Havia também uma diferença entre os grupos em termos de familiaridade com a linguagem teatral. O grupo de Ratones, apesar de ter participantes novos, incluía pessoas que já faziam teatro desde os anos 90. O grupo de Nova Esperança era tímido, desconcentrado, o processo teve que envolver a descoberta do jogo teatral, nem sempre fácil de ser conduzido.

[16] Espetáculo criado em 2005 pelo grupo e apresentado dentro e fora da comunidade.

Foi muito interessante, neste processo, a relação forma e conteúdo. As propostas brechtianas de trabalho com os gestus, com a droga simbólica, historicizando as cenas criadas permitiram que a linguagem teatral fosse descoberta enquanto se estranhava o cotidiano. O debate surgia da representação, os conteúdos eram apropriados no jogo teatral.

A representação sem obrigação de criar a hipnose também contribuiu para a descoberta do grupo de sua forma de representar. Saíam das cenas e logo viravam eles mesmos. Este fato podia ser interpretado como um problema, mas seguindo a orientação brechtiana, em que o ator não se confunde como o personagem, este problema virava uma solução.

Fica claro que esta estética, típica do Teatro na Comunidade, não pode ser julgada com padrões do teatro profissional. Sua riqueza singular era perceptível na linguagem do grupo em cena, incluindo suas gírias. Cada grupo expressava seu contexto, seus interesses. Assistindo o espetáculo percebíamos quem eram esses jovens, sua problemática, seu estilo de vida estavam presentes no espetáculo. Ganharam visibilidade.

Não acho que nesses trabalhos exploramos todo o potencial deste relacionamento entre Brecht e Freire. Existem muitos caminhos para se avançar neste sentido, respeitando o diálogo no processo criativo, relacionando o trabalho com a realidade, olhando para ela de forma distanciada; pensando sobre a realidade e explorando a linguagem teatral de forma lúdica. Muitos caminhos estão para serem abertos: explorando o coringa-narrador[17], as codificações imaginárias[18], entre outros. Em termos metodológicos, considero esta relação estimulante, com contribuições para a prática do Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades.

[17]Referência à leitura que Tim Prentki faz da relação entre o Coringa de Boal e o Narrador de Brecht em "Fooling with Social Intervention: Azdak, Brecht's Dialectical Jocker", apresentado na Conferência de Exeter, em 2005.

[18]Referência a artigo de Márcia Pompeo Nogueira na revista Urdimento No 4/2002.

Referências

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro.* Rio de Janeiro, Graal, 1992.
BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
Diário de Trabalho, Volume 1: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
Teatro Completo 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
JAMESON, Fredric. *O Método Brecht.* Petrópolis: Vozes, 1999.
NOGUEIRA, Marcia Pompeo, *"Buscando uma Interação Teatral e Poética com a comunidade"*, Urdimento, no 04, 2002.
WRIGHT, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, Londres, Routledge, 1989.

O PALHAÇO E OS ESQUETES[1]

Mario Fernando Bolognesi [2]

Aspectos da dramaturgia no circo: entradas, reprises e esquetes

Nos grandes circos de variedades predominam as entradas e reprises. Ambas podem ser comparadas a curtos esquetes, porém, com peculiaridades. Entradas são números cômicos em que um *clown* anuncia a realização de alguma façanha, mas é constantemente interrompido pelo seu parceiro, o Augusto, ou simplesmente palhaço. Por se constituírem em números fechados, sem previsibilidade para a improvisação, elas têm autonomia e duração próprias, independentemente dos números que as precedem ou as sucedem. Reprises, por sua vez, são dependentes das atrações apresentadas no picadeiro, pois se constituem em intervalos satíricos de números circenses. As reprises são atribuições do *Tony*, uma classificação funcional do palhaço no picadeiro, aquele que retorna ao espetáculo em várias situações e momentos. Tal presença não ocorre com os palhaços de entradas, que podem se apresentar apenas uma vez. Enquanto as reprises têm seus roteiros ligados às lides circenses, as entradas gozam de maior liberdade temática e abordam assuntos exteriores à vida circense[3].

Os pequenos e médios circos, bem como as companhias de circo-teatro, dão considerável espaço aos esquetes mais longos. Os espetáculos das companhias de circo-teatro, por exemplo, têm uma duração de duas horas. Quando a peça encenada, comédia ou drama, não perfazem esse tempo, o espetáculo é finalizado com um esquete[4]. No circo, quase sempre os esquetes são ampliações dos mesmos roteiros que compõem as entradas e reprises. Neles, o palhaço é a personagem principal e a incidência do jogo improvisado é ainda maior que nas entradas e reprises.

[1]Pesquisa realizada com apoio da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo e CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

[2]Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista; Pesquisador do CNPq.

[3]Entrada, reprise, Tony, Augusto podem ser consultados no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* (GUINSBURG, 2006).

Os esquetes, assim como as entradas e reprises, não têm um texto dramatúrgico estabelecido (e isso os aproxima da *commedia dell'arte*). O roteiro é conhecido por todos os atores e comporta apenas alguns passos essenciais, que normalmente delineiam um problema (ou melhor, uma situação), apontam possíveis caminhos e encaminha uma solução. Diálogos e ações são de responsabilidade exclusiva dos atores. Diferentemente das entradas e reprises (em que atuam dois ou três palhaços), os esquetes trabalham com duas categorias de personagens: personagens do cotidiano e o palhaço mascarado. A oposição entre essas categorias é condição necessária à eficácia cômica[5].

Os esquetes circenses são peças curtas, como um *canovaccio*, sobre o qual se improvisa. Os assuntos tratados remetem ao universo exterior ao circo. Portanto, eles operam em uma situação previsível de verossimilhança, medida necessária para que haja uma base comum de entendimento, por parte da platéia. Ocorre freqüentemente a junção de vários esquetes para compor um tempo maior de espetáculo, ou mesmo a inclusão deles em uma comédia. Uma das obras assistida e filmada no Teatro Biriba, *Biriba, o astro da Globo*[6], por exemplo, é toda ela composta por junções de vários esquetes, que se alinham a um roteiro. No caso, Biriba, o palhaço, é o funcionário de uma agência de recrutamento de artistas para a televisão, que interfere nos testes de vários candidatos.

Nos esquetes, os atores interpretam maridos, esposas, comerciantes, guardas etc. O palhaço, mantendo suas características, sua maquiagem e roupa, interfere na intriga, sempre como palhaço, embora, às vezes, ele seja esposo, ou um matuto do sítio, empregado etc. Este jogo se apóia inteiramente nas características e nos atributos da personagem palhaço, independentemente de um texto dramatúrgico fixo: o que se tem é um roteiro conhecido de memória, que serve apenas de guia, de pretexto para que o palhaço desenvolva suas improvisações e habilidades[7].

Os esquetes são resultantes de um longo processo cultural, que se fundam na memória oral, transmitida e modificada entre gerações. Eles apresentam várias influências, especialmente as da *commedia dell'arte.* Ao longo do tempo, os atores e as companhias vão introduzindo assuntos contemporâneos em seus enredos, absorvidos das ruas, dos meios de comunicação, ou mesmo do meio artístico, especialmente da música, do cinema e do teatro. Contudo, não se perde o eixo central que os tornam eficazes. Este eixo é o palhaço como uma personagem estranha ao lugar, à situação, ao tempo presente. A comicidade é garantida por este estado de estranhamento.

[4]As companhias que se dedicam ao teatro sob a lona, quando apresentam um drama (ou melodrama, como quiserem), terminam o espetáculo com um esquete cômico. Assim, elas adotam a justaposição do "sério" com o cômico, uma prática conhecida desde os festivais trágicos gregos (quando um autor apresentava uma trilogia, seguida por um drama satírico) e que perdurou pelo menos até o Renascimento.

[5]Pela descrição pode-se subentender que, em termos funcionais, os esquetes estão mais próximos aos atributos do *Tony* dos grandes circos.

[6]A peça em questão foi documentada em Julho de 2005, na cidade de Campos Novos (SC).

[7]Tal característica aproxima os esquetes circenses da *Commedia dell'Arte* antes de seu afrancesamento, particularmente ocorrido nos séculos XVII e XVIII, antes do sacrifício do jogo acrobático e do improviso em favor da psicologia da personagem e do diálogo (Vinti, 1989, p. 22-38).

Um esquete

Um exemplo concreto pode esclarecer e elucidar algumas dúvidas. Eis o resumo do esquete *Meu marido, Meu marido* ou *Empatamos 1 x 1*, apresentado pelo Circo Teatro Biriba, em Campos Novos (SC), em julho de 2005. As personagens são compostas por dois casais: **Esposa:** bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Esposo:** galante, esperto, simpático; **Mulher do Biriba:** bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Marido (Biriba):** galante, atrapalhado, engraçado, divertido. Participaram do esquete os seguintes atores: Leila Passos, César Urbanski, Ana Maria Coimbra e Geraldo Passos, o palhaço Biriba. A cena se desenrolou no proscênio, com as cortinas fechadas.

Leila e César são casados e discutem: ela quer uma geladeira nova. Biriba e Ana Maria fazem o mesmo: a mulher quer móveis de jacarandá para a casa.

César volta à praça e encontra Ana Maria, esposa de Biriba. Ambos mentem, dizendo que são solteiros, e marcam um encontro para as 2h da tarde. O mesmo ocorre com Biriba e Leila: ele se oferece para mostrar a cidade a ela. Leila e César são do Rio de Janeiro; Biriba e Ana Maria são da cidade local. Confusão à vista, dois encontros na mesma hora e no mesmo lugar.

César e Biriba chegam ao local na hora marcada e discutem. Cada um deles quer se livrar do outro, para não atrapalhar o colóquio extra-conjugal planejado. Contam um ao outro do encontro marcado com as mulheres, que se dizem solteiras. As duas chegam, eles reconhecem suas mulheres e tudo é descoberto.

Recursos da comicidade

A análise do esquete evidencia os seguintes recursos cômicos:

a) Repetição:

A teimosia das esposas induz à repetição da vontade, sem que haja solução para a demanda. A repetição também ocorre na insistência no local e, principalmente, na hora marcada para o encontro. O mesmo recurso será utilizado pelos dois casais, e pelos casais trocados.

As cenas se repetem. Em todas elas, trocam-se as personagens, mas mantêm-se os motivos da cena. Têm-se, inicialmente, duas cenas, com os dois casais, momento de apresentação de uma situação conflituosa: os desejos das mulheres não são atendidos pelos maridos. Em seguida, duas outras cenas, em que há a troca de casais e o agendamento de um possível encontro, no mesmo lugar, na mesma hora. O que as diferenciam? A expansão interpretativa do palhaço que evidencia uma tonalidade extra-cotidiana ao conflito, sem resolvê-lo. Tem-se, então, o segundo recurso cômico.

b) O exagero:

O exagero do palhaço está presente em todo o esquete. Diante da repetição das cenas, o palhaço responde com suas *gags* exageradas, cujo efeito só se efetiva com o correspondente descompasso corporal, visível apenas na encenação e apenas sugerido pelas palavras.

Vladímir Propp (1992: 88-92) afirma que o exagero é cômico apenas quando revela um defeito, sendo possível demonstrá-lo por meio de caricaturas, hipérboles e do grotesco. O palhaço faz exatamente isso: toma uma particularidade da esposa (a insistência, a teimosia) e a apresenta de forma expandida.

A caricatura elege uma particularidade qualquer de uma pessoa, detalhando-a de forma exagerada, atraindo sua atenção para anular as demais, apresentando-a como única. Num sentido mais abrangente, recursos como a representação de uma pessoa através de um animal ou coisa e todos os tipos de paródia podem ser considerados caricaturas. A hipérbole é uma variedade da caricatura. Nela, ao invés de se exagerar um pormenor, exagera-se o todo, de modo a ressaltar as características negativas. O grotesco apresenta o grau mais elevado do exagero. Ele atinge dimensões monstruosas, excedendo os limites da realidade e adentrando no domínio do fantástico, no limite do terrível. É uma construção artificial e fantástica, que não é encontrada na natureza e na sociedade: é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica e excede os limites do realmente possível. O grotesco é cômico quando revela os defeitos e encobre os princípios espirituais; ele torna-se terrível quando os princípios espirituais se anulam nos homens. O grotesco só é possível na arte.

No esquete acima, tomado como exemplo, não se trata propriamente da efetivação do grotesco, mas notam-se os procedimentos da caricatura e da hipérbole, a partir da particular insistência da esposa do palhaço. Não são apresentadas outras características da mulher do palhaço: ela é pura teimosia, persistência em um único desejo. O palhaço, então, através da interpretação corporal, eleva a persistência à hipérbole.

Recursos cômicos oriundos do próprio texto são encontrados. No entanto - é preciso enfatizar - eles se tornam risíveis na exata dimensão do desempenho do ator. Chega-se, então, ao terceiro recurso cômico encontrado no esquete.

c) Instrumentos lingüísticos da comicidade:

Segundo Propp (1992: 119-133), a língua, por si, não é cômica. Mas, por refletir a vida espiritual do orador e a imperfeição de seu raciocínio, constitui um arsenal de comicidade e zombaria, entre os quais, os trocadilhos (calembures), paradoxos e tiradas de todo o tipo.

O calembur é um jogo de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes no sentido, podendo ocorrer involuntariamente, ou ser criado propositadamente[8].

Os paradoxos são sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, parecendo desprovidas de sentido. Muitas vezes, eles encerram pensamentos muito sutis, sarcásticos, de escárnio ou alogismo implícito. Os paradoxos intencionais incitam o riso quando a contraposição é inesperada, constituindo um dos tipos de pilhéria.

[8]É o que ocorre, no esquete, quando Biriba associa os termos "jacarandá" e "jacaré".

A ironia expressa com palavras um conceito, mas subentende-se o contrário, revelando os defeitos de quem ou do que se zomba, realçando-o através da afirmação de uma qualidade que lhe é contrária. A comicidade ocorre quando se desvia a atenção do conteúdo do discurso para a sua forma, perdendo o significado. A pobreza de conteúdo está tanto na falta de palavras, quanto no excesso de uma eloqüência vazia.

A resposta do palhaço atinge o paradoxo e a ironia, na medida em que desconstrói a seriedade do discurso da esposa, através de seu oposto.

d) Mentira:

Para conseguir um encontro extra-conjugal, todos escondem suas condições de casados.

Propp (1992: 115-118) afirma que há dois tipos de mentiras cômicas. O primeiro ocorre quando o impostor tenta enganar o interlocutor, no caso do teatro, o público. O segundo tipo se define pelo inverso, isto é, o impostor não quer enganar o ouvinte. A revelação da mentira pode ocorrer apenas com o ouvinte e não com o mentiroso, que acredita que seu plano funcionará. É o caso dos maridos, pelo menos até o desfecho do esquete. Mas, a seqüência evidencia o desmascaramento de todos, sem interferência de nenhum elemento externo. Aqui, prevalece o malogro da vontade.

e) Malogro da vontade:

O desfecho do esquete traz a frustração de todas as personagens, em especial a dos dois maridos. A comicidade do malogro da vontade é apontada por Propp (1992: 93-98) quando as situações não apresentam grandes importâncias e são provocadas por situações banais. A comicidade, com uma parcela de alegria maldosa, ocorre quando o revés provocado por circunstâncias externas revela um caráter mesquinho, egoísta e medíocre, e se apresenta como uma punição merecida. Não parece ser o caso das personagens em questão.

O contratempo parece não ser culpa dos maridos e esposas: ele é provocado pela coincidência de intenção das personagens que, diante de um conflito aparentemente sem solução, procuram a realização do prazer e da felicidade em situações externas à vida conjugal, que não se efetiva. Mas é só aparência, pois falta às personagens a capacidade de se orientar na situação; faltam-lhes previsão e observação das circunstâncias: concentrando-se exclusivamente no encontro marcado com outra, os maridos não prestam a devida atenção e agem mecanicamente, o que culmina com a situação de desmascaramento, totalmente imprevista e indesejada pelas personagens.

f) Homem com aparência de animal:

Outro recurso cômico que se nota neste esquete é a qualificação de pessoas e situações comparativamente a animais. Biriba enfatiza que, na época do namoro,

> *"Tudo é beleza, tudo é a coisa mais linda do mundo. A gente vai pro cinema, teatro, ela pisa na poça d'água, ele tira o lencinho: - 'Ai, molhou o pé meu bem. Meu bem-te-vi, meu passarinho, ai minha borboletinha". Mas depois de casado, vai pro cinema, pro teatro, ela pisa na poça d'água: 'Não enxerga demônio'. E aí os bichos já crescem: - Sua anta, sua mula!"*

O homem com aparência de animal também é tratado por Propp (1992: 66-72). Diz ele que a comicidade pode surgir não só do confronto entre qualidades inferiores do homem com as formas exteriores de sua manifestação, revelando assim seus defeitos, mas também da comparação entre o homem e objetos ou animais. Essas comparações podem ser afetuosas e permeadas de elogios, mas também podem ser depreciativas, quando enfatizam as qualidades negativas. Ambas estão presentes no trecho em questão.

g) Fazer o outro de bobo:

Quando marcam encontros no mesmo local, na mesma hora, eles querem se livrar um do outro. Esta coincidência é determinante para o malogro da vontade dos casais.

As personagens tornam-se vítimas, exclusivamente por conta de seus intentos. Não há causa externa a interferir na situação. Todos são feitos de bobos e isso é motivo de risibilidade. O engodo não recebe nem a aprovação, nem a rejeição do expectador: o esquete apresenta personagens tolas e medíocres e merecem ser enganadas. A revelação desta condição é obra do próprio palhaço.

h) Alogismos:

Propp aponta (1992: 107-114) os alogismos como recurso cômico. O fracasso se deu devida à falta de inteligência e à incapacidade de analisar corretamente os fatos e as situações, levando aos equívocos. No esquete em análise, os equívocos estão latentes até o momento anterior ao desfecho. O alogismo latente necessita de um desmascaramento, e o riso aparece nesse momento. Tal situação ocorre no momento final do esquete, quando se evidencia o malogro das vontades.

O alogismo pode surgir e ter efeito cômico quando usado como tentativa de justificar ações impróprias. Neste caso, o riso é suscitado pela incompatibilidade entre os meios usados e sua finalidade. O bobo distorce os fatos e tira conclusões erradas, mas suas motivações internas são as melhores possíveis (ao menos para ele).

i) Paródia:

No esquete objeto de análise, ocorre também a paródia, especialmente neste trecho:

> *César: Eu vou te contar. Eu tava aqui, eu tava bravo, mas bravo mesmo, de repente apareceu aquele mulherão rapaz. Aí eu lancei a linha, ela pegou, aí eu falei assim: - Casada ou solteira? Ela escondeu a mão e disse que era solteira.*
>
> *Biriba: Rapaz, a mesma coisa aconteceu comigo! Eu estava aqui prostituto da vida, Aí veio aquele 18x24, carroceria frouxa, já me deu uma friagem na engrenagem e eu fiquei louco pra fazer bobagem.*

A descrição realista de César é subvertida e associada, metaforicamente, a objetos. O "18 x 24" é referência a uma medida de prego grande; carroceria e engrenagem são associadas a caminhões. Ou seja, a mulher que Biriba encontrou é vista e absorvida por ele a partir de suas qualidades corporais externas. A sexualidade, na visão do palhaço, se manifesta em imagens grandiosas, hiperbólicas, ao contrário da outra personagem, próxima do natural, que se atém a uma descrição próxima do real.

Considerações finais

Os recursos cômicos apontados só se efetivam na interpretação dos atores: comedida e próxima do natural, para as personagens não mascaradas, e hiperbólica, para o palhaço. A simples leitura do esquete não fornece elementos suficientes para o riso. Pode-se mesmo dizer que, lida, ele não tem graça alguma, exatamente porque não passa de um simples roteiro que depende da eficácia cênica. Os aspectos risíveis são ressaltados ou mesmo criados pela improvisação e pelo jogo cênico. A encenação e a interpretação dos atores acentuam a comicidade do jogo verbal através do jogo corporal, a partir das características do palhaço. Assim, ri-se do e com o palhaço, dependendo da situação, pois às vezes o público torna-se cúmplice em suas peripécias e, em outras, apenas observador de suas desventuras. Na maioria das vezes o cômico resvala em algo que, por pouco, poderia se tornar dramático e é nesse limite que a comicidade transita. O desfecho do esquete poderia, facilmente, derivar para o trágico, desde que os casais resolvessem levar adiante as regras do casamento e da fidelidade. Mas não é isso que está em questão. A infidelidade, que impulsiona o enredo, não é o motivo central do esquete. Ele se sustenta unicamente no aqui e agora da cena e, particularmente, nas facécias do palhaço em cada situação. Por outro lado, a quebra da fidelidade, que se associa à instituição casamento, e induz a um desvio de regra ou conduta moral, ao exagero ou exacerbação de algo ou de uma situação, não vem associada a uma intenção corretiva ou moralizante. E, por que isso não acontece? Porque o jogo cênico do palhaço não se fundamenta no princípio da verossimilhança, ele não se estende para além da casa de espetáculo. Ele se satisfaz em ser apenas jogo teatral, que estabelece e alimenta uma relação autônoma com o público, sem refletir sobre situações do cotidiano. Isso só é possível porque uma personagem mascarada, cômica, excêntrica e desajustada traz para si a responsabilidade do espetáculo. No entanto, sua eficácia só se efetiva no contraste com as personagens "serias", isto é, que operam no registro verossímil do cotidiano. O espetáculo não é da literatura, não é do autor, do cenógrafo, ou do diretor: ele é de exclusiva responsabilidade do ator e seu jogo interpretativo corporal e verbal improvisados. Ele é do palhaço.

Referências

ARÊAS, V. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

AUGUET, R. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.

BAKTHIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BERGSON, H. *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOUISSAC, P. "Pour une sémiotique du cirque." *Semiotica*. Journal of the International Association for Semiotic Studies, vol III, nº 2, 1971, p. 92-120.

______. "Les avatars du clown: transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes." *Semiotica*. Journal of the International Association for Semiotic Studies, vol V, nº 3, 1972, p. 290-296.

CANOVA, M-C. *La comédie*. Paris: Hachette, 1993.

GEPNER, C. *Comédie et comique*. Paris: Ellipses, 2001.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

HOTIER, H. *Cirque, communication, culture*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, 1995.

LEVY, P. R. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Ed. La Gardine, 1991.

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VOLTZ, P. *La Comédie*. New York; St.Louis; San Francisco: Librairie Armand Colin, 1964. Collection Lettres Françaises.

As ações físicas e o problema corpo-mente

Sandra Meyer [1]

Introdução

Uma das grandes revoluções do teatro do século XX foi desencadeada pelo viés pedagógico do diretor e encenador russo Constantin Sergueevich Stanislavski (1863-1938). Trata-se do reconhecimento de que o ofício do ator não visa somente o entretenimento, mas é uma forma de conhecimento. As investigações de Stanislavski permanecem como referência para os estudos teatrais e, especialmente, para a formação do ator, no Brasil e no mundo. Sua metodologia, constantemente auto-avaliada, continua como um sistema aberto e vivo, capaz de gerar questões fundamentais para a investigação do trabalho do ator, na atualidade.

Stanislavski teria formulado os principais problemas ontológicos e metodológicos da atividade do ator, tendo investigado a natureza e a ciência de seus processos "mental-fisico-emocionais", como lembra o diretor inglês Peter Brook (Apud GROTOWSKI, 1992: 9). Stanislavski apontou para a necessidade do "trabalho do ator sobre si mesmo", propondo novos entendimentos acerca de como o ator conhece e elabora seus processos cognitivos, com questões referentes às relações entre corpo e alma, ou corpo e mente, enunciadas por eles como aspectos físicos e psíquicos.

Neste artigo, proponho um entendimento de que, através do método das ações físicas, Stanislavski enunciou uma determinada relação entre cognição e ação, a que denomino como uma cognição *na* ação, e que conformaria uma teoria do corpo para o ator. A natureza dos processos mentais e suas relações com mundo físico – nomeada como o "problema corpo-mente", é uma das questões ontológicas mais insistentes e debatidas e, até pouco tempo, era alvo

[1] Professora de Dança e Técnicas Corporais do Curso de Licenciatura em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Doutora em Comunicação e Semiótica – Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

de indagação da filosofia, principalmente. Contudo, nos últimos 30 anos, tem sido cada vez mais central para as novas ciências da mente (CHURCHLAND, 2004). Nos últimos trinta anos a área cognitiva desenvolveu-se enormemente, através da convergência de especialidades tais como a química, a neurobiologia, a filosofia, a matemática, a biologia molecular, a física e a inteligência artificial, entre outras, delimitando uma recente área do conhecimento: as ciências cognitivas. Algumas questões referentes à pesquisa das ações físicas do ator formuladas por Stanislavski permitem estabelecer diálogos com teorias contemporâneas do conhecimento, especialmente no que se refere às relações entre corpo e mente.

A busca de integração das dimensões "interior e exterior" ou "física e espiritual" do ator foi constante na trajetória artística de Stanislavski e configurou procedimentos de ignição dos aspectos mentais e corporais, numa unidade psicofísica que justificaram a sua ação. O diretor e pedagogo argentino Raúl Serrano (2004), em sua obra *Nuevas tesis sobre Stanislavski* salienta que os textos escritos por volta de 1934 e os quatro anos que se seguem até sua morte reúnem um material inquestionável para a formulação de uma pedagogia teatral de caráter mais científico, no sentido de sua sistematização. É quando Stanislavski formaliza o método das ações físicas, um marco epistemológico indiscutível para as teorias do ator contemporâneo. A noção de ação física teve um papel central na nova configuração pedagógica, ressaltada como chave para que a criação e a emoção surgissem, já que não poderiam ser despertadas inteiramente pela vontade ou consciência do ator. Neste sentido, a estratégia de conhecimento foi alterada, pois é a partir das ações do corpo que o ator articularia os demais elementos da representação e se aproximaria da "natureza criadora".

Stanislavski estabeleceu, no início do século XX, procedimentos que apontavam para novos entendimentos acerca dos processos de conhecimento e aprendizagem nas relações entre corpo e mente, e que foram desenvolvidos por Jerzy Grotowski (1933-1999) na segunda metade do mesmo século. Este direcionamento implicava num conhecimento operativo e numa experiência de transformação, eminentemente prática, das conexões entre os estados físicos e os não físicos, enunciados pelos encenadores como estados espirituais. Na escuta do corpo, outras conexões se estabeleceram.

O método das ações físicas – a práxis proposta por Stanislavski

> *Eis como abordo um novo papel. Sem realizar a leitura prévia, sem qualquer conferência sobre a peça, os atores são convocados para ensaiá-la.* (STANISLAVSKI, 1995: 225).

Em meio à reação perplexa frente a sua proposição, o diretor Tórtsov, porta-voz fictício de Constantin Stanislavski para suas narrativas, insiste para que os atores executem pequenos objetivos físicos por meio de ações, pesquisando sua lógica e consecutividade com sinceridade e verdade mesmo sem terem analisado detalhadamente a personagem, como comumente faziam. Esta proposta contrapunha-se aos métodos de atuação já estabelecidos por tradições teatrais anteriores e pelo próprio Stanislavski, e representa uma mudança de entendimento das estratégias possíveis de conhecimento do ator no início do século XX.

Como salienta Serrano (2004), as teorias de atuação de Stanislavski formam um sistema que pode ser analisado a partir dos aspectos nomeados por ele como físicos e psíquicos. *A preparação do ator*[2] aborda os aspectos mais subjetivos do processo do ator, incluindo as investigações sobre a memória e o subconsciente. *A construção da personagem*[3] define alguns procedimentos, onde a questão do corpo já ganha maior status, como a caracterização física, a forma de tornar expressivo o corpo, o tempo-ritmo e plasticidade no movimento, a dicção e o canto, títulos estes que abrem os capítulos do livro. A expressividade da interpretação do ator dependeria também do grau de preparação física, uma vez que a técnica ajudaria na construção do papel. Em *A Criação de um papel*[4] os aspectos ditos subjetivos e objetivos, físicos e psíquicos são mais claramente enunciados por Stanislavski como indissociados. Esta busca de unidade entre corpo e espírito é estabelecida por meio dos estados conscientes e inconscientes, e é a ação física a estratégia para a ignição do trabalho do ator.

Stanislavski aborda, acima de tudo, a complexidade do organismo humano e seu sistema de atuação não pode ser compreendido, plenamente, sem as conexões com as teorias psicofísicas de sua época. Enfatizo que não é uma relação de causa e efeito, ou de influência de procedimentos da ciência na arte, mas do compartilhamento de processos de conhecimento e hipóteses investigativas num determinado contexto. O diretor russo elaborou questões ontológicas, filosóficas e epistemológicas sobre o trabalho do ator a partir de procedimentos extremamente experienciais, e constantemente auto-avaliados, provenientes da própria arte teatral, e que não se restringiam a uma abordagem teórica, no sentido do estabelecimento de categorias gerais ou *a priori*. "Arte não é ciência", reconhece Stanislavski (1995:80), embora, para ele, o artista devesse buscar, constantemente, materiais e conhecimentos na vida e na ciência.

[2]A Preparação do Ator foi publicado em Nova York em 1936, traduzido por Elizabeth Reynolds Hapgood a partir de um manuscrito enviado pelo autor. Em 1964, foi publicado no Brasil a partir da versão americana. Já a tradução em espanhol utilizada neste trabalho - *El trabajo del actor sobre si mesmo. El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* (Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1986) – foi realizada por Salomón Merener da edição russa do Editorial Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música Maximo Gorki, de Moscou.

[3]Título proveniente da tradução inglesa *Building a character* traduzido por Pontes de Paula Lima, em 1970. A Construção da Personagem só seria publicado em língua inglesa em 1949, 13 anos após A Preparação do Ator. Título da tradução em espanhol utilizada neste trabalho - *El trabajo del actor sobre si mesmo. El trabajo sobre si*

> *É certo que utilizamos também termos científicos, como por exemplo, "subconsciente", "intuição", mas não no seu sentido filosófico, senão no mais simples, o da vida cotidiana. Não é culpa nossa que o domínio da criação cênica tem sido menosprezado pela ciência, que não tenha sido investigado e que não contemos com as palavras necessárias para a atividade prática. Tivemos que partir de nossos próprios meios, um pouco caseiros* (STANISLAVSKI, 1986: 42).

A investigação junto a seus atores apresenta uma consistente contribuição para os estudos do corpo e da ação, por meio de questões sobre a relação corpo e mente e corpo e ambiente. As questões que Stanislavski (1989) propôs possibilitam ao ator "trabalhar sobre si mesmo e sobre a personagem"[5], apontando para procedimentos a respeito de como o ator conhece e se conecta com o seu ambiente, se relaciona com sua memória, imaginação, consciência, inconsciente e vontade, e altera seus estados corporais e mentais. O sistema de Stanislavski enfatizou a dimensão prática do trabalho do ator por meio do problema mente-corpo, sendo as reflexões quanto ao método das ações físicas o ápice desta dimensão.

[5] Em *Minha vida na arte*, Stanislavski (1989) define seu método como dividido em duas partes: o trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o papel, utilizados como títulos em suas obras publicadas na Rússia. O trabalho sobre si mesmo implicaria num processo de conhecimento e treinamento do corpo, da voz, da memória, da concentração, do relaxamento, e o trabalho sobre o papel ocorreria após o ator adquirir os meios técnicos necessários para realizar suas intenções.

> *Em outras palavras, não analisamos nossas ações com a razão, friamente, teoricamente, mas as atacamos pela prática, do ponto de vista da vida, da experiência humana [...] trata-se de um processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel.* (STANISLAVSKI, 1995: 249).

O método das ações físicas é enunciado por Stanislavski como o resultado das investigações de toda a sua vida, após um período inicial de pesquisas relacionadas aos processos emocionais. Porque ele utilizou o termo ação "física" ao invés de "psicofísica"? Esta questão apontada por Richards (2001) importa na medida em que a busca de Stanislavski é permeada, todo o tempo, pela união entre corpo e espírito, nas dimensões físicas e psíquicas do ator. O termo ação física, no entanto, não pode ser entendido como exclusão ao que é comumente descrito como não físico, mas a partir da premissa de que a entidade física carrega a dimensão psíquica ou espiritual, sendo possível ser vislumbrada do exterior, ou seja, na visibilidade da ação do corpo. A ação física não deve ser reduzida a uma atividade física, mas expressar toda a complexidade da lógica da conduta que corresponde a uma dada situação. Stanislavski interroga:

> *De que se ocupa Lady Macbeth no momento culminante da tragédia? De um ato físico simples: limpar com a mão a mancha de sangue [...], na vida real, muitos dos grandes momentos de emoção se manifestam em movimentos corriqueiros, pequenos e naturais* (STANISLAVKI, 1986:192).

O pequeno ato, no caso de lavar as mãos, adquire sentido na medida em que se alternam, por exemplo, a preocupação com o vestígio da mancha de sangue, a perturbação do momento e a memória de momentos do assassinato ocorrido. Na lógica das ações físicas o ator deve justificar seus atos, ou seja, explicitar fisicamente as razões internas que o levaram a tal situação. O mais importante não é o que é dito, mas o que está na conduta acional e o ator deve ter clareza da razão (ou emoção) que levou o personagem a agir de certo modo, se movido pelo altruísmo, inveja, ódio.

Ao requisitar o comprometimento do corpo do ator na experiência, Stanislavski não excluiu a necessidade do pensar ou do analisar, mas instaurou uma espécie de deslocamento da atividade cognitiva. Ao invés da exclusiva análise por meio das operações eminentemente cerebrais (o "frio" cérebro) ou mentais, ele propôs ao ator pensar com suas ações, ou seja, pensar com todo o seu corpo. Esta formulação permite estabelecer conexões com as mais recentes abordagens das ciências cognitivas. O conhecimento do que o corpo em ação experimenta e desencadeia favorece a construção de outro tipo de entendimento para os processos cognitivos, secularmente creditados a incidência e hegemonia de uma mente (enquanto uma entidade imaterial) sobre um corpo que se faz instrumento.

Organicidade na ação

Quando formula o método das ações físicas o mestre russo admite que o corpo em ação fornece um caminho mais natural e seguro para que o ator atinja uma postura cênica. Não é sem motivo que a palavra drama é derivada de ação[6], e o ator, visto como aquele que age, posto que "a vida é ação", enfatiza Stanislavski (1995: 63). Esta descoberta estava relacionada à constatação de que não há controle sobre os sentimentos, sob o entendimento de que os fenômenos do espírito são imateriais e evanescentes. Esta é, segundo Grotowski (1990), a grande revelação do último período de investigação daquele que ele considerava como seu mestre. Isolados das suas causas naturais, as emoções e sentimentos deveriam ser revividos através de um processo introspectivo e a mente e a vontade seriam as responsáveis por desencadeá-los. As emoções

[6] O drama pode ser definido etimologicamente como *em ação*, do original grego *Spãua*. Stanislavski salienta que no sentido grego, a ação refere-se à literatura, à dramaturgia, à poesia, e não ao ator e sua arte. Ainda assim, o ator tem direito de apropriar-se do termo. (STANISLAVSKI, 1995:62).

do ator estavam, para o diretor, ligadas à evocação de resíduos da memória de suas experiências, passíveis de serem relacionadas às da personagem e em circunstâncias dadas. Estas circunstâncias diziam respeito aos elementos, geralmente ditados pelo texto teatral, referentes ao contexto existencial e histórico da personagem e aos demais aspectos da encenação.

Com o método das ações físicas, o universo afetivo guardado na memória do ator e, anteriormente, despertado por meio de processos mentais, passa a ser atualizado pelo corpo. O ator é motivado a responder a questão do "reviver" experiências "organicamente", através da improvisação de ações físicas. Stanislavski procurava influir de modo indireto sobre as vivências mediante a lógica e coerência das ações. Ainda assim, adverte Isaacsson (2004), não significa que Stanislavski tenha afirmado, categoricamente, que a ação gera a emoção, mas que os afetos podem ser estimulados pelo corpo. Não por um movimento qualquer, mas pela compreensão das razões e impulsos que motivam as ações. Por outro lado, Stanislavski afirma que a ação física é a chave para as emoções e a esfera criativa do ator, na medida em que percebe que os aspectos físicos e espirituais possuem elos indissociados. Vinculada ao corpo, a noção de memória das emoções é estendida, posteriormente, para a memória das sensações, fruto da experiência dos sentidos.

> *Não se pode interpretar somente a psicologia do personagem, ou a mera lógica e consequência do sentimento. Por meio deles, então, seguimos a linha mais firme e acessível das ações físicas, observando nelas a mais estrita lógica e conseqüência. Uma vez que esta linha está inseparavelmente relacionada com a linha interior do sentimento, conseguimos, através das ações físicas, provocar a emoção. A linha da ação física se introduz lógica e consequentemente na partitura da personagem. Provavelmente agora, através de suas próprias sensações, conhecestes a relação existente entre as ações físicas e a causa interior dos impulsos, as tendências que os determinou. Este é o caminho que vai do exterior ao interior. Afirmada esta relação, repita muitas vezes a linha da vida física do corpo humano. Não só consolidareis as ações físicas nelas mesmas, mas também os impulsos interiores, e alguns deles podem, com o tempo, tornarem-se conscientes* (STANISLAVSKI, 1988: 347-348).

A afirmação da opção metodológica via ações não parece ter sido de fácil aceitação inicial, em sua época. A idéia de que "uma série simples de ações físicas, realísticas, tem a capacidade de engendrar e criar a vida mais elevada de um espírito humano em um papel" causava estranhamento até entre os seus

atores, já que o próprio diretor, anteriormente, orientava-os a penetrar nas vias do sentimento através da memória afetiva (STANISLAVSKI, 1995: 250). É conhecida a consonância inicial de Stanislavski com as teorias do psicólogo francês Théodule Ribot (1839-1916). Ele acessa as obras de Ribot traduzidas em russo e encontra uma ressonância científica para suas intuições acerca das experiências emotivas[7]. O fundador da psicologia científica francesa chamou a atenção para os fenômenos psicológicos inconscientes, questionou o estudo da memória como uma faculdade exclusiva da alma e elaborou uma definição biológica para esta.

[7]Obras traduzidas em russo que foram, de acordo com Bogdam (1999), consultadas por Stanislavski: Les maladies de la memoire (1881), Les maladies de la volonté (1883), La psycologie de l'attention (1889), la psychologie des sentiments (1896) e L'essai sur l'imagination (1900).

A análise das ações físicas era realizada nas circunstâncias determinadas da personagem e pressupunha não a participação exclusiva do cérebro, mas o comprometimento de todo o organismo, via ação: "Vocês estarão em movimento e não parados num só lugar, ou pensando nas coisas com o seu intelecto. Vocês estarão em ação", argumenta o mestre russo ao salientar a importância de criar a vida física do papel (STANISLAVSKI, 1995: 245). O conhecimento adquirido pelos atores nos primeiros anos de investigação, através da análise via intelecto e emoção, e realizados nos exaustivos trabalhos de leitura de mesa parecia afastá-los, de alguma forma, da possibilidade de um conhecimento "encarnado", só possível através do corpo em ação. O que não quer dizer que Stanislavski teria negado totalmente a etapa do trabalho de mesa, ao propor o método das ações físicas. O que houve foi um desmanche dos limites e da seqüência entre estes dois processos, o de, primeiramente, "sentir e analisar o papel" e a posterior "corporificação" da lógica e consecutividade do personagem na ação[8].

[8]"Não estou contra as discussões em si, nem tampouco contra o trabalho de mesa, mas contra realizá-lo no tempo indevido. Tudo tem que ter um tempo". (STANISLAVSKI apud JIMENEZ, 1990: 242).

Para o diretor russo, a mais simples ação física obrigaria o ator a criar "toda sorte de ficções imaginarias, circunstâncias propostas e 'ses'", demonstrando que a nova abordagem metodológica absorvia as suas descobertas anteriores (STANISLAVSKI, 1995: 250). O "como se" faria o ator se aproximar do universo da personagem, perguntando-se o que e como faria se estivesse nas circunstâncias deste. O acesso físico ao papel agiria como uma espécie de "isca" para fisgar o sentimento criativo, este mais difícil de manejar, mais "esquivo, efêmero e caprichoso" (STANISLAVSKI, 1995:162). A iniciação física dos papéis atenderia às ordens, aos hábitos e à disciplina. Sendo mais "material", o corpo é "convocável", admite o mestre russo, ao contrário dos processos mentais e do sentimento, que para ele pertenciam a uma esfera mais imaterial. Se as ações elaboradas pelo corpo fossem vividas sinceramente, com sentimento de fé e verdade, a "vida espiritual" do papel emergiria (STANISLAVSKI,1995:169).

Na concepção de Stanislavski, as ações são elementos do comportamento, ações elementares verdadeiramente físicas, mas ligadas ao fato de acionar outras ações. Neste sentido, os exercícios com objetos imaginários tiveram um papel pedagógico extraordinário. Através destes os alunos poderiam perceber a lógica e coerência das ações mais simples às mais complexas. Estes exercícios exigiam dos atores uma atenção aguçada, um trabalho intenso sobre a imaginação, controle da consciência, sentido de verdade e lembrança de sensações percebidas anteriormente. Desta forma, o ator evitaria as ações mecânicas não somente com a mente, mas com a sensação da sua própria natureza orgânica, física (STANISLAVSKI, 1986: 212).

A dimensão cognoscível da ação física

Muitos fatores determinaram o direcionamento de Stanislavski para uma pedagogia do corpo. Serrano (1996) aponta para as prováveis implicações políticas, pois a afirmação da materialidade do corpo estava próxima da formulação marxista, que sustentava a necessidade de começar o trabalho a partir das questões materiais e visíveis, para, só então, criar as condições para a aparição da vida espiritual. Para o mestre russo, o trabalho do ator no método das ações físicas partiria do corpo em direção a dimensão subconsciente. Ao abordar a atividade do ator de forma objetiva, Stanislavski dissipa o mito de que o processo criador é incognoscível (KRISTI *apud* STANISLAVSKI, 1986). Anterior à abordagem objetiva, o enfoque idealista da psicologia estudava os fenômenos psíquicos separados de sua fisiologia, restringindo a leitura da atuação do ator a conceitos como talento, inspiração e genialidade, bem como não considerava suficientemente as condições histórico-sociais do ambiente. A partir da prática junto a seus atores, Stanislavski aproximou-se das posições da ciência materialista para investigar as leis objetivas do processo criador e estudar os elementos do sentimento por meio de uma abordagem psicofísica. A noção dualista que separava o sentimento interior (psíquico) e o aspecto exterior (físico) foi se dissipando frente à convicção da interdependência da natureza física e espiritual do processo criador.

Importa salientar o ambiente no qual ele estava inserido, dado que a União Soviética, neste período, tinha o marxismo como filosofia oficial. O método das ações físicas pode, de certa forma, ter respondido a estas demandas materialistas, associado aos estudos do fisiologista russo Ivan-Petrovitch Pavlov (1849-1936), cuja concepção biológica do comportamento teria fornecido argumentos para a leitura russa do materialismo dialético[9].

A convicção de que os elementos espirituais e físicos dos processos de criação estavam irremediavelmente ligados norteou as reflexões sobre a prática artística de Stanislavski. Por outro lado, Pidoux (1986:114) chega a afirmar que

[9] O desenvolvimento da ciência psicológica soviética assumiu um caminho diferente. Os cientistas soviéticos buscaram soluções para os principais problemas teóricos da psicologia com base no Marxismo. A partir de realizações de psicólogos estrangeiros foram elaboradas novas abordagens que permitiram elevar a psicologia soviética para um nível científico, contudo, com conceitos que se revelavam materialistas, preenchendo uma função ideológica.

a concepção stanislavskiana de que o gesto pode suscitar o sentimento é baseada numa ontologia científica – numa espécie de "determinismo behaviorista" - e menos sobre uma reflexão estética, e esta seria menos flexível, processual e sutil que a de seus alunos (Meyerhold e Vakhtangov), que estariam mais avançados nesta pesquisa[10]. O "behaviorismo filosófico" aborda as emoções e as sensações não como episódios espirituais interiores, mas como um modo abreviado de falar sobre padrões de *comportamento*, potenciais ou reais (CHURCHLAND, 2004: 49).

[10]O "parentesco" entre o método das ações físicas e a biomecânica concebida por Meyerhold se fortaleceu a partir do compartilhamento das idéias provenientes das teorias dos reflexos condicionados.

Em detrimento de possíveis implicações behavioristas (que incorreriam em um comportamento mais determinista) e de possíveis pressões políticas provenientes do materialismo soviético, uma leitura contemporânea acerca das relações entre os fenômenos físicos e psíquicos hoje, por meio das ciências cognitivas, revela que as hipóteses de Stanislavski eram legítimas. Ele não negou a introspecção, o que foi alterada foi a estratégia de acesso a ela, o que pode ser constatado no método das ações físicas.

Na ação de um corpo no mundo há um processo complexo que envolve vários níveis do aparato cognitivo e Stanislavski intuiu que o conhecimento do ator envolveria um ponto de vista da experiência. O que o ator conhece não se resume a conceitos e idéias separadas de uma prática, pois é o corpo como um todo que aprende enquanto age. O entendimento do conceito de ação e, mais do que isso, a sua "encarnação"[11] enquanto conhecimento no corpo é apontado como um dos desafios mais instigantes na prática do ator. Os momentos de desamparo e dúvidas na geração de ações justas e orgânicas para as personagens sempre ocorrerão, já advertia Stanislavski (1995), não importa quantos papéis o ator já tenha construído.

[11]O sentido de encarnação empregado não se refere a algo imaterial que adentra o corpo, mas a corporificação, ou no termo inglês *embodied* das idéias, no sentido de algo que se torna conhecimento no corpo a partir da ação deste no mundo envolvendo o sistema sensório-motor.

Considerando que é a ação do ator que conecta os elementos da atuação e a sua constituição é um processo de conhecimento, o tipo de práxis a que o ator está sujeito pede por uma estratégia de conhecimento onde o pensamento se dá no processo acional, ou seja, como salienta Grotowski (1992), num pensar em ação. A idéia de um pensar em movimento difere do entendimento cartesiano, onde a mente pensa e o corpo executa. Pensar e mover não são acontecimentos separados, mas aspectos de um mesmo processo cognitivo dinâmico, possibilitando ao ator situações cênicas constantemente reconstruídas. A mente discursiva, para Stanislavski e Grotowski, classificaria demasiado e prenderia o fluxo das ações no mundo. Desta forma, o conceito de pensamento passa a ser entendido enquanto uma ação experienciada no mundo e não somente processo que requisita uma mente ou razão separada, a "razão pura ou nobre" enfatizada historicamente pela filosofia ocidental.

Hoje, quase todas as teorias cognitivas que pesquisam estas questões não duvidam das implicações sensório-motoras e da fisiologia dos estados mentais e da correlação dos processos do corpo e da mente[12]. Ainda assim é possível detectar discursos e práticas artísticas que tratam o corpo como um instrumento de uma entidade imaterial e desencarnada (mente, alma ou espírito) e o pensamento separado do corpo. A extrema oposição entre matéria e mente, há algum tempo, foi abandonada pelas ciências da mente e um novo entendimento da relação corpo e mente requer o abandono da decantada idéia cartesiana de distinção abissal entre a mente e o corpo, da nítida divisão entre percepção, cognição e ação e da separação entre pensamento e ação.

[12]Ver em Damásio (1996, 2000 e 2004), Dennett (1997) e Churchuland (2004).

Já detectada por encenadores como Eugenio Barba, a metáfora mecanicista não deveria se sustentar mais: "[...] o corpo não é um instrumento, não é algo que alguém possa forçar a se expressar" (BARBA, 1989: 32). O corpo não pode ser plenamente manipulado ou controlado por um comando central mental *a priori*, posto ser um "ente-em-vida", em constante estado de instabilidade e auto-organização, segundo uma complexa rede de conexões distribuídas por todo o organismo. O ator não tem um corpo. Ele é o seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida.

Stanislavski afirmou a natureza extensa e material do corpo, posto que é, incomparavelmente, mais "sólido" e pode ser "convocado", opondo-o a natureza intangível de estados internos como os sentimentos. Não obstante a esta atribuição dualista, sua busca pela unidade corpo-alma, quando concebeu o método das ações físicas, atribuiu ao corpo em ação uma possibilidade de desencadeamento de processos antes creditados, exclusivamente, aos processos mentais. Serrano (1996) enfatiza que a concepção cartesiana de corpo foi sendo modificada na medida em que o diretor russo avançava no método das ações físicas.

As observações de Stanislavski apontavam para o fato de que o ser físico do papel já criava a entidade espiritual, por sua conta e independente da vontade e consciência. Quanto mais os atos físicos eram realizados, mais definida ia se tornando a linha espiritual. Afirma Stanislavski (1995: 239) que, "em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos". Assim se formariam os dois planos da vida de um papel – o interior e o exterior. As idéias de Stanislavski aparentam, a princípio, uma dualidade nas relações entre corpo e espírito, interior e exterior, mas um olhar mais acurado revela a sua incansável investigação das conexões entre os fenômenos materiais e imateriais da conduta humana. A conclusão a que ele chega é que, apesar de serem substâncias distintas, há um elo entre o corpo e alma que é indissolúvel. E que os aspectos materiais e extensos do corpo também dão ignição e legitimam os processos criativos próprios à entidade espiritual.

A abordagem dualista do problema mente-corpo sustenta que a natureza da mente e da inteligência consciente, ou da alma ou espírito, está em algo não físico, e que não pode ser compreendido ou reduzido em termos dos conceitos das ciências físicas. Esta qualidade não física é independente, mas se conecta aos corpos físicos. O filósofo René Descartes (1596-1650) formatou o chamado dualismo da sustância (CHURCHLAND, 2004: 27). A teoria cartesiana instituiu uma importância não somente para a substância pensante, por meio do célebre "penso, logo existo", mas para a substância material, que ocupa extensão no espaço. Porém a substância mental restou ainda ausente de atributos físicos. Um problema já se impunha a Descartes: se a substância mente é diferente da substância corpo, como se daria a influência causal da substância incorpórea sobre a matéria? O filosofo acomodou o problema sugerindo que eram os "espíritos animais", uma substância material muito sutil, que transmitia a influência da mente sobre o corpo. A máquina do corpo seria movida pela alteração dos movimentos dos espíritos, cabendo a estes abrir espaços no cérebro. O contato direto entre as duas substâncias se daria por meio da glândula pineal, a única parte do cérebro capaz de unificar as imagens dos sentidos, por não possuir a conformação dupla comum à estrutura cerebral e aos órgãos do sentido.

A separação entre mente e corpo por meio da categorização de substâncias tornou-se tênue, mas a teoria do "fantasma na máquina"[13], cujo corpo é visto como um mecanismo comandado por uma substância misteriosa de constituição totalmente diferente, ainda nos assombra. Na possibilidade de se pensar o ator como um sujeito não cartesiano, novas relações devem se estabelecer entre corpo e mente, se constituindo como tópicos essenciais para discussão do problema da ação. O ato pensante e o ato consciente passam a ser entendidos como implementados no corpo em ação no mundo, não mais como atributo de uma razão descolada ou anterior à experiência. A mente, pela lente das teorias das ciências cognitivas, é encarnada, corporificada, e não responde exclusivamente a uma condição *a priori.*

[13] Gilbert Ryle, em *O conceito de mente* (1949), elabora críticas ao dualismo fazendo alusão à metáfora do fantasma na máquina.

Os estudos sobre a mente e suas conexões com o corpo tem sido um dos campos epistemológicos mais férteis na atualidade. Filósofos-cientistas que pesquisam estas questões, como Damásio (1996, 2000, 2004) e Churchland (2004) não duvidam da fisiologia dos estados mentais e do correlacionamento dos processos do corpo e da mente. Acredito que estes novos entendimentos podem auxiliar o ator a trabalhar "sobre si mesmo" e sobre suas ações, incidindo numa possível transformação de sua prática cênica. A constituição das ações é um processo de conhecimento, e o problema epistemológico do trabalho do ator consiste em averiguar os procedimentos que cercam o próprio ato de conhecer. Ao perceber a rede complexa de conexões que consiste em seus atos, o ator poderá compreender mais amplamente seus processos de conhecimento de si mesmo e do mundo.

O trabalho do ator "sobre si mesmo" implica num certo tipo de conhecimento, que não é só a construção de um modelo teórico sobre as relações corpo e mente, mas envolve a complexidade da ação humana e a imprevisibilidade das relações espaços-temporais momentâneas. A arte do ator tende a permanecer ainda no início do século XXI como a arte do vivo, da experiência da presença, requisitando constantemente a revisão ontológica, epistemológica e pedagógica do *corpomente* em ação.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBA, Eugênio. La fiction de la dualité. In: *Théâtre qui Danse*. Bouffonneries, 1989, n. 22/23.

BOGDAM, Lew. *Stanislavski, le Roman Théâtral du siécle*. Saussan: L'EntreTemps Éditions, 1999.

CHURCHLAND, Paul. *Matéria e consciência. Uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

O erro de Descartes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DENNETT, Daniel. *Tipos de Mente. Rumo a uma compreensão da consciência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Respuesta a Stanislavski. In: JIMENEZ, Sérgio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editorial Gaceta, 1990. p.487-504 (Colección Escenologia).

HORMIGON, Juan Antônio. *Meyerhold*: textos teóricos. Madrid: Imprensa de la Comunidad de Madrid, 1992. (Série teoria y prática del teatro).

ISAACSSON, Marta. O passado, origem da autenticidade do presente, nas pesquisas de Stanislávski e Grotowski. Urdimento. *Teatro e memória*, Revista de Estudos Pós-graduados em Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC, Florianópolis, n. 6, p.9-19, dez. 2004. Universidade do Estado de Santa Catarina.

JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editorial Gaceta, 1990.

(Coleción Escenologia).
PIDOUX, Jean-Yves. *Acteurs et personnages*: L'interpretation dans les esthétiques théâtrales du XXé siécle. Suisse: L'Aire Théâtrale, 1986.
RIBOT, Théodule. *La Psychologie des Sentiments*. 16. ed. Paris: Alcan-Press Universitaires de Paris, 1939.
RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London: New York: Routledge, 2001.
SERRANO, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. Cidade do México: Escenologia, A.C, 1996
Nuevas Tesis de Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.
STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo. El trabajo sobre si mesmo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música "Maximo Gorki", de Moscou. Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1986.
El trabajo del actor sobre su papel. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música "Maximo Gorki", de Moscou. Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1988.
El trabajo del actor sobre si mesmo. El trabajo sobre si mesmo en el proceso creador de la encarnacion. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música "Maximo Gorki", de Moscou.. Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1986.
A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
Ma vie dans l'art. Tradução do russo por Denise Yoccoz. Lausanne: L'Age D'Homme, 1980.
Las acciones fisicas como metodologia. In: JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editorial Gaceta, 1990. (Coleción Escenologia).

O que é direção teatral?

Walter Lima Torres[1]

"Não é necessário que se explique o que seja arte, é necessário praticá-la.
No máximo pode-se explicar uma técnica."
Giorgio Strehler. *Une vie pour le théâtre*, p. 52

Hoje em dia, como um efeito positivo da globalização, verifica-se que os meios de produção estão à mão, com relativa facilidade, de quem queira deles se servir para fazer teatro. Entretanto, é necessário um pouco mais do que "uma idéia na cabeça e um grupo de camaradas na mão", disponíveis para entrar nessa aventura. Graças à proliferação dos cursos de teatro; à facilidade que é oferecida aos grupos amadores ou semiprofissionais em se produzirem; à circulação de espetáculos pelos estados; à realização de festivais por todo país, a atividade teatral em termos quantitativos parece estar em alta. Porém, muito do que se assiste por este país, na atualidade, é um pouco de tudo que pode dar certo em teatro. E nessa cerimônia social prazerosa, sobretudo no ambiente universitário, sobre o palco onde a *Vaidade* muitas vezes é a padroeira madrasta o *Bom-senso* não é convidado, o que se dá a ver ao espectador é um verdadeiro "vale tudo do teatro".

O teatro, como bem demonstrou, incansavelmente, Jean Duvignaud, é uma prática social coletiva, onde os integrantes de um mesmo grupo social, envolvidos no fato teatral compartilham, provisoriamente, de um mesmo universo simbólico, de um imaginário recíproco e comungam de um temário o tempo que durar a aventura.

[1]Walter Lima Torres Neto é professor de Estudos Teatrais do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná – UFPR. Contato: limatorres@ufpr.br.

Esse gênero de procedimento interrogativo do tipo "o que é o que é" ao mesmo tempo em que parece infantil e juvenil nos projeta para uma discussão sempre capciosa que acaba se dissolvendo por conta do alargamento presente na própria possibilidade da resposta, complexa que é. Assim, o foco, apesar da formulação, acaba se perdendo novamente, e a insatisfação permanece. "O que é direção teatral?" No caso aqui presente o autor procura circunscrever a sua versão de resposta, exclusivamente, no âmbito de uma cultura e prática teatral de fundo eurocêntrico, centrando-se em três perfis operacionais: o ensaiador; o diretor e o encenador.

Tradicionalmente, poder-se-ia dizer que direção teatral seria o ato e/ou o efeito resultante do trabalho teatral destes coordenadores do espetáculo cênico num "movimento criativo" de transpor à cena uma peça de teatro, cuja encenação seria o resultado desse mesmo "gesto teatral". Entretanto, essa noção — direção teatral — não atende mais a pluralidade de "movimentos de transposição à cena" na contemporaneidade, e acaba se tornando obsoleta para designar certas criações cênicas. Quando se diz que essa noção não atende mais é devido ao fato de verificarmos tanto nas encenações quanto nos relatos dos processos de trabalho inúmeras particularidades. Essas particularidades presentes na ação de coordenar e estimular, os trabalhos de uma equipe de agentes criativos na concepção de um espetáculo cênico, modificam os propósitos, objetivos e mesmo a finalidade da montagem cênica.

Se o trabalho teatral está inserido numa prática social coletiva, para que sejam atingidos seus objetivos estéticos, é necessário que sobressaia deste coletivo de agentes criativos a figura de um coordenador do espetáculo ou de um agenciador da representação teatral. Isso é tão evidente que se pode constatar a presença tanto em espetáculos amadores quanto profissionais de alguém que "vê de fora o espetáculo". Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica, integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas. Grosso modo estamos a falar do que vulgarmente seria a função do diretor teatral.

Historicamente, o surgimento da figura do *moderno* diretor teatral localiza-se na virada dos séculos XIX-XX, e sua função foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc. Em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser, a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em

obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; expressão de um estilo pessoal. Entretanto, seu perfil e seu trabalho propriamente ditos nem sempre foram os mesmos, passando por modificações, sobretudo no Brasil, onde se nota uma variação quanto às suas funções dentro da nossa cultura e prática teatral.

De forma abreviada, abordaremos o ofício deste agente criativo coordenador da cena teatral por meio de três perfis específicos, distintos por variações de procedimentos e concepções estéticas que revelam graus diferenciados de convenções entre palco e platéia. Os três perfis desse coordenador do espetáculo são: o ensaiador; o diretor e o encenador.

Consideramos a figura do ensaiador como o agente criativo atuante ao longo de um largo período de tempo que remonta ao Renascimento sobrevivendo até o século XIX. Sem nos determos muito aqui nos seus procedimentos de trabalho em relação ao texto e à cena, podemos afirmar que ele foi o agente criativo que juntamente com o cenógrafo ou o músico, quando não era ele próprio cenógrafo ou músico, quem planejava, organizava e executava o espetáculo teatral orientando os atores de acordo com uma tipologia de papéis específicos. Esta convenção era devedora do gênero para o qual o texto havia sido escrito. Está na raiz dessa especificação as duas matrizes — tragédia e comédia — que orientam a concepção dos demais subgêneros acarretando uma concepção tipológica da cena. É fundamental no trabalho teatral do ensaiador a adequação entre gênero da literatura dramática e transposição cênica que obedece a uma correspondência exata para não frustrar a recepção do público[2].

No caso brasileiro, mais próximo de nós essa figura do ensaiador sobreviveu ainda nos anos 1950, como se pode constatar à leitura de programas e críticas que empregavam este termo para designar aquele coordenador responsável pela direção artística da encenação. Associado à sua preocupação e responsabilidade por manter a convenção entre texto codificado e cena a ele também convencionada e codificada, o ensaiador orientava a atuação dos atores-tipos que desempenhavam papéis-tipos o que, por conseguinte acarretava a presença de personagens-tipos sobre o palco. Essas atuações geraram trabalhos de atores de imorredoura lembrança como afirmam as crônicas e críticas teatrais da segunda metade do século XIX em diante até os anos 1940. Na verdade, essa condição do trabalho do ensaiador estava subordinada a uma percepção específica do fazer teatral que tinha como principal foco alimentar um teatro comercial de divertimento alavancando parte importante da nascente indústria do entretenimento. Se, apesar de sua permanência, a figura do ensaiador tem qualquer coisa de pré-moderna, o grosso de sua produção

[2]Sobre o trabalho teatral do ensaiador consulte-se do autor: "Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX", in: *Memória ABRACE V - Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador: UFBA-ABRACE, 2001, pp. 272-278; "Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador", in: *Folhetim*, N° 9, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2001, pp. 60-71.; "Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954", in: *Revista Sala Preta*, Nº 3, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ECA/USP, 2003, pp.164-173.

antecede de fato às modificações que ocorrem na cena ocidental. Vale lembrar, entretanto, que ainda hoje no ambiente do *show-business* americano, os grandes musicais se perpetuam segundo um trabalho de encenação subordinado a esse perfil. Acontecendo o mesmo em várias produções ligadas ao dito teatro lírico, onde se verifica a permanência de um pensamento conservador sobre a impossibilidade de alteração de uma cena por assim dizer já "canonizada", tanto por conta dos práticos quanto por conta da expectativa do público.

No Brasil, ao longo do século XIX e até os anos 1940 nota-se que aparecia de forma proeminente a designação de *ensaiador* nas fichas técnicas dos espetáculos teatrais de origem luso-brasileira, fato que remonta ao século XVIII[3]. Originalmente, o ensaiador era um ator mais velho que representava esporadicamente ou que se aposentara como ator. Não era ele, em tese, quem escolhia o repertório a ser montado, isso era feito, na maioria dos casos, pelo empresário teatral, cuja escolha atendia a critérios basicamente comerciais. Assim como optava por um texto, o empresário também selecionava e contratava a maioria dos artistas intérpretes. Contudo, era o ensaiador quem discutia com os atores a execução de suas partes correspondentes ao texto de seus personagens. O ensaiador presidia o ensaio propriamente dito se encarregando da coordenação da leitura, memorização do texto, jogo de cena assim como da marcação do espetáculo. Menos voltado para uma concepção personalista da cena no tocante à representação, como podemos imaginar hoje em dia, o ensaiador trabalhava lado a lado com o ator, secundado pelo ponto. Faz-se lembrar que o ponto tinha uma função central, uma vez que inúmeros atores eram analfabetos e, portanto, não estavam habilitados a memorizar rapidamente suas partes unicamente através da leitura do texto, além do que o ponto, de sua cúpula, gerenciava o andamento do espetáculo.

[3]Tivemos acesso ao *Manual do Ensaiador Dramático* de Augusto de MELLO, Porto/Rio de Janeiro, Cia Nacional Editora, 1890. E verifica-se à leitura deste manual que há uma tradição e uma técnica estabelecidas desde o final da Idade Média e que vai se aperfeiçoando do Renascimento em diante. Uma constante neste sentido é a ligação estreita de dependência do ensaiador da cena frontal. Pode-se afirmar que o trabalho do ensaiador está intimamente relacionado à cena frontal, quando não, é dependente dela.

Verifica-se que na relação com o ator residia uma parte significativa do trabalho do ensaiador. Nesse período, o trabalho do intérprete teatral estava voltado para um jogo cênico condicionado por uma fixação ao gênero de seu personagem-tipo. Essa limitação, ao contrário do que pode parecer à primeira vista não tolhia a imaginação, nem o trabalho do intérprete. Ao contrário, ela era encarada como a regra do jogo que norteava a concepção do trabalho cênico de cada ator, determinando sua performance sobre o palco. Por exemplo, se o ator "A" representava um galã, visto que possuía o físico e a idade adequados ao tipo, ele tinha a possibilidade de, em acordo com o enredo da peça e em consonância com o ensaiador, nuançar a sua interpretação representando ora um galã do tipo amoroso, ora um galã dramático, ou ainda cínico, cômico, etc. Havia uma espécie de menu comportamental pré-definido que determinava as opções dos atores. Havia, ainda, uma segunda disposição quanto aos gêneros de personagens, sobretudo no tocante à idade. É o caso

dos gêneros de personagens femininos que eram claramente definidos pelas fases da vida da mulher: a ingênua (adolescente e jovem casadoira, a heroína); a dama galã (no ápice de sua feminilidade, a mulher por excelência, às vezes uma cortesã); a dama central (exprime a maturidade feminina) e por último a caricata que marcada pelo jogo cômico representava a mulher idosa.

O trabalho do ensaiador funcionava, portanto, como o de um guia. Aquele que já dominando o caminho da convenção sobre o palco, orientava o ator dentro de uma coerência totalmente voltada ao texto e à expectativa do público. Tanto o texto dialogal quanto o didascálico eram adaptados sempre que necessário às necessidades da cena. Salvo à participação do grande ator, o astro da companhia, que possuía o direito a *apartes* e *cacos*. Muitos autores eram os próprios ensaiadores de seus textos, e esta condição foi bastante relevante na adequação da dramaturgia classificada segundo o gênero, refletindo estas mesmas características numa tipologia de cena[4].

A regra do jogo, que organizava o trabalho do ensaiador e o comportamento do ator diante de seu personagem, como foi descrito acima, também norteava o trabalho do autor. Isto é, seria o caso de lembrarmos da difusão da noção de *pièce bien faite*, que, surgindo na França no séc. XVIII com Eugène Scribe fora consolidada pela crítica do implacável Francisque Sarcey. Essa noção de organização do texto teatral, segundo este parâmetro, foi extremamente popularizada entre nós até o final da segunda metade do século XIX adentrando no séc. XX como o molde eficiente a ser seguido, sinônimo de receita de sucesso. Nesse sentido, se a *pièce bien faite* determinava a escrita dramática, sua transposição cênica estava diretamente relacionada ao trabalho do ensaiador diante de uma cena que aderia à convenção nos seus aspectos sonoros-visuais-decorativos.

Na virada do século XIX para o XX, o advento do Naturalismo na Europa não influenciou de forma determinante a prática teatral brasileira a ponto de gerar experiências à altura do movimento europeu. O trabalho e a função do ensaiador no Brasil não se modificam imediatamente. Entretanto, percebe-se um lento processo de transformação da visão de concepção da cena por conta dos práticos do teatro.

Na esteira do Naturalismo vem junto a noção de ator de composição. Esse novo trabalho do ator pode ser compreendido por oposição ou como aprofundamento do menu comportamental da galeria dos personagens-tipos descrita acima. A noção de ator de composição implica uma revisão crítica sobre o próprio ofício do ator. Este passaria a estudar o homem, na tentativa de reproduzir sobre o palco, da forma mais verossímil possível, o

[4]Sobre os autores ensaiadores consulte-se: CHIARADIA, Filomena. "Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no Teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro", in. *Folhetim*, nº 4, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 1999, pp. 40-51.

seu comportamento em situações dramáticas. O texto naturalista forneceria o subsídio ficcional para a criação pelo ator do tipo social correspondente à atualidade fugindo-se da idealização dos tipos da *piece bien faite*, mais assimilados à mecânica da peça.

Em nossa opinião, o exemplo mais bem acabado de uma dramaturgia naturalista que foge da convenção da *pièce bien faite* está presente nas obras de Anton Tchécov ou de Henrik Ibsen. Assim como havia uma preocupação em retratar o meio onde evoluia o personagem, o diretor teatral passava a estimular o trabalho do ator dentro de uma ótica em que prevalecia a total identificação com o papel descrito pelo autor. Foi seguindo esse princípio que Constantin Stanislavski elaborou as suas pesquisas sobre o trabalho do ator. Foi essa mesma vertente ainda que fez escola no cinema americano, imortalizando o mito do ator camaleônico. O ator procurava elaborar o seu jogo cênico compondo-o segundo uma exaustiva pesquisa comportamental que tentava fugir da pré-definição dos papéis-tipos descritos nos diversos sub-gêneros (tragédia, comédia, farsa, *vaudeville*, revista, etc.). Assim, temos a figura do diretor teatral, que além de coordenar o espetáculo junto com o cenógrafo, figurinista e iluminador juntamente com o restante da equipe, coordenava a criação sobre no palco de um espaço cênico que deveria expressar o meio exato onde evoluíam os personagens menos esquemáticos e mais complexos nos seus comportamentos, taras, sintomas e relações existenciais patológicas por oposição à moral, ao decoro, à virtude das peças realistas romanescas.

Todavia, a instauração da modernidade na concepção da encenação está associada à figura do moderno diretor teatral. O seu trabalho requer uma postura crítica, de atrito criativo permanente com a dramaturgia. Essa visão crítica é uma de suas marcas que o diferencia em relação ao ensaiador. O ato de nascimento e da sistematização do trabalho teatral desse coordenador do espetáculo está fortemente associado às experiências pioneiras da Companhia do Duque de Sax-Meiningen, André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, E. G. Craig e A. Appia.

O professor e critico teatral Yan Michalski, na sua tradução para o português da obra de Jean Jacques Roubine, *Linguagem da encenação teatral* em nota introdutória examina a questão semântica que envolve os dois termos — diretor e encenador. Visto que a língua portuguesa nos favorece no sentido de dispormos de dois termos, é que procuramos imprimir perfis distintos para as duas designações. Desta feita, ao moderno diretor teatral estaria associada uma visão interpretativa mais incisiva do que a visão de seu predecessor, o ensaiador. Apesar de ambos — ensaiador e diretor — trabalharem numa perspectiva textocêntrica, o moderno diretor teatral projeta sobre a cena uma maior e mais densa produção de subjetividade a partir do texto de um autor problematizando a questão da autoria da cena. Há, como nos deixam ver os

bancos de imagens teatrais, como que uma necessidade de poetização da cena por parte do trabalho desses diretores. A experiência do Cartel na França foi o exemplo mais bem acabado dessa proposta de visão dos elementos que constituem a direção teatral como uma espécie de porta voz do autor dramático por meio da projeção de uma interpretação do diretor teatral. Mais uma vez, para exemplificar no caso brasileiro podemos lembrar das experiências dos diretores italianos que tanto colaboraram com o TBC e que encarnaram exatamente esse perfil que estamos descrevendo — Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Maurice Vaneau, —. As experiências de um V. Meyerhold igualmente vão nessa linha apesar do alto grau de experimentação e pesquisa que acaba por tencionar a fronteira entre o que estamos definindo como diretor e encenador.

No âmbito da prática teatral brasileira, depois da radical experiência de Ziembinski e Santa Rosa em 1943 com *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, e da vinda dos diretores italianos a partir da fundação do TBC em 1947, trabalha-se dentro de um diapasão que reivindica uma função bem específica: a de diretor teatral voltado para um Teatro de Arte por oposição a um teatro, dito de puro entretenimento ou comercial. O trabalho do diretor teatral estaria centrado na coordenação e no estímulo de uma equipe de agentes criativos e de técnicos visando uma cooperação e concepção única do espetáculo, visão esta condicionada à melhor maneira de transpor a escrita dramática para a escrita cênica. Essa fase de nosso teatro é herdeira direta da tradição textocentrista que remonta à geração do Cartel, na França e antes dele a Jacques Copeau ao longo dos anos de 1920 e 1930.

Uma das idéias centrais que norteava esse Teatro de Arte era o trabalho desses diretores, em busca por uma nova abordagem do repertório dito clássico, por exemplo, tanto dos textos gregos quanto da obra de autores como Calderón, Shakespeare, Goldoni e Molière, implementando com sua direção cênica uma leitura pessoal do texto a ser encenado, atualizando-o ou historicizando-o. Fugia-se assim da classificação e normatização dos gêneros reivindicando, desta forma, um compromisso estético associado à cena, ao palco. É esse coordenador do espetáculo, por exemplo, quem seleciona a obra de um autor dramático, tendo em vista um conjunto de textos e uma visão programática desse mesmo repertório.

O diretor poderia ser considerado também como um provocador. É ele quem se põe a julgar, os esboços. Esboço de cenário; esboço de atuação; esboço de iluminação e assim sucessivamente diante dos agentes criativos envolvidos na montagem. Esboços esses que se tornam, mais tarde, o espetáculo teatral sob sua responsabilidade já quando da presença do público, e da sua própria partida. O projeto de encenação do diretor termina quando o trabalho do espectador começa. Ao promover a produção de sentido sobre a cena, ele

próprio fica dispensado das apresentações de uma temporada. Quando o pano sobe o diretor faz as malas. O trabalho do diretor está sempre, como se percebe, direcionado para uma estimulação que visa uma determinada habilidade e competência dos demais agentes técnicos e criativos da equipe. O trabalho teatral pioneiro dos precursores da moderna direção colaborou para libertar a dramaturgia da gaiola dourada da literatura. E ao longo do século XX adensa-se um movimento de emancipação da cena em relação à dramaturgia

Tentando consolidar a ruptura entre a literatura dramática e sua correspondente transposição sobre o palco, emerge a figura do encenador. Seu trabalho, a nosso juízo, se traduz numa preocupação intensa acerca de novas fontes que originem o espetáculo. O trabalho com essas novas matrizes preconiza uma autonomia criativa que muitas vezes emana diretamente da própria cena, antes mesmo de um fragmento literário subsidiar a criação cênica. O encenador tenta dar conta de uma cena elaborada como espaço propiciatório, onde se possa dar lugar ao trabalho mais autônomo dos atores e promover uma experiência estética junto ao espectador sem ancorar necessariamente esta experiência no compromisso de apresentar um texto dramático. Não se está mais no âmbito do espaço representativo ou pré-formatado das peças classificadas em sub-gêneros, nem tão pouco fixados naquela decoração cênica que traduzia o meio exato onde evoluíam os tipos sociais trabalhados pelos autores à maneira naturalista. A condição do espaço é no caso do encenador completamente alterada, em nome da independência em relação ao texto como princípio ordenador da representação. O texto dramático não é necessariamente proibido, mas é certamente flexibilizado na sua relação de interdependência com a cena e a atuação.

A noção de encenação, no tocante ao trabalho do ator, por exemplo, tenta reabilitar a idéia de jogo teatral tão cara a um Meyerhold, por exemplo, que preconizava um teatro teatral. Isto é, menos interessado em *imitar* o comportamento humano, o ator se colocaria no centro do trabalho de criação, onde ele é co-autor da cena, estimulado e orientado pelo encenador. O trabalho do ator residiria, não apenas na interpretação de uma situação dramática, mas na sua criação, abrindo espaço para a configuração de uma realidade teatral absolutamente autônoma[5].

O encenador, portanto, em relação aos seus predecessores, — ensaiador e o diretor —, busca uma cena que dissolve a camada sígnica atribuída a um texto dramático, sendo ao mesmo tempo passível de ser engendrada por qualquer fragmento ficcional, sonoro ou pictórico. A cena entra no diapasão de um universo sensorial de forte intensidade. A dramaticidade advém da configuração do choque entre o jogo e a própria cena com seus elementos sonoros-visuais. Esta operação está calcada na busca por uma coerência

[5]Para observar claramente este tensionamento da fronteira entre o perfil do que definimos como diretor e encenador, consulte-se o livro de Béatrice PICON-VALLIN. *A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: coleção Folhetim Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

da representação que repousa numa trama sonoro-visual oriunda de um pensamento crítico e reflexivo do próprio encenador em relação à temática com a qual ele quer trabalhar ou problematizar desde a cena. Reivindica-se para o jogo teatral a noção de uma arte agora conceitual e menos marcadamente narrativa em termos convencionais. Esta, a seu turno, gera uma nova lógica de procedimentos criativos que inaugura, conseqüentemente, novas convenções teatrais. O prazer estético do espectador tem sua fruição deslocada para um trabalho de decriptação de uma cena, sinal, sugerida como intentavam os Simbolistas. A cena teatral é agora apresentada como um problema estético, cujo desafio mental gera um olhar que vai se tornando cada vez mais cúmplice na medida que o entendimento dos conceitos arquitetados pelo encenador são lidos e assimilados pelo espectador.

Este perfil do encenador estaria a nosso ver próximo das praticas e procedimentos observados em espetáculos contemporâneos concebidos criadores cênicos como um Tadeusz Kantor, Francois Tanguy, Bob Wilson, Robert Lepage. Gerald Thomas e tantos outros que criam a cena como que já liberta daquela camada sígnica proposta por um texto dramático convencional. Esta disposição para partir de qualquer vestígio supostamente teatralisável, mas não necessariamente dramatúrgico ou romanesco, é a questão que permeia, a nosso juízo, o trabalho do encenador. Desta forma o encenador concentra em si diversas funções criativas, estando presente em todas as etapas do processo criativo da cena (roteiro, luz, figurino som, etc.) fazendo convergir para sua pessoa uma espécie de ponto de encontro ou intercessão dos demais agentes criativos e práticos da cena. Naturalmente, esse procedimento poder perpetuar uma cena excessivamente personalizada, centrada na figura do encenador, uma vez que ele passa a ser o referente que subjaz à encenação. Passa-se assim de uma experiência textocêntrica para uma experiência cenocrática.

O primado da cena sobre a dramaturgia não deixa de ser uma espécie de revanche natural que responde aos projetos de um E. G. Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia e tantos outros que idealizaram, há cem anos atrás, uma cena alforriada da literatura dramática. À cena desses criadores verifica-se uma radicalização da sua expressão por conta de uma “assinatura” bastante forte e definitiva em termos poéticos. A condição de trabalho a qual o encenador parece alcançar, com seus procedimentos e resultados, pode ser comparada àquela quando o cineasta conquistou a posição de autor, ou realizador do seu próprio filme.

No intuito de estabelecer uma conclusão, absolutamente provisória, poderíamos levantar algumas questões no tocante ao uso e emprego do espaço e a condição da gênese do espetáculo, na atualidade, mediada por esses agentes criativos, coordenadores do espetáculo.

1. Verifica-se claramente que tanto o ensaiador quanto o diretor adotaram como espaço teatral padrão a cena frontal dita italiana. Essa frontalidade era inerente e inquestionável para o trabalho do ensaiador. Entretanto, a estabilidade promovida pela moldura do quadro e a ruptura entre palco e platéia começaram a ser questionada na década de 1960 com a procura de espaços não convencionais pelos diretores teatrais. A hegemonia da condição do edifício teatral foi questionada e revista e o teatro conquistou outros espaços;

2. Já os encenadores num primeiro momento tenderam, devido à necessidade de construir uma cena sem o subsídio do texto teatral, a se fixarem na cena frontal que guardava todos os recursos técnicos que necessitavam para suas criações. Na atualidade, não parece haver mais uma lógica e a conquista de espaços não convencionais para as manifestações cênicas é uma realidade. Exemplo emblemático é o último trabalho encenado pelo Teatro da Vertigem no rio Tietê; a fábula de Jô num hospital e o Apocalipse numa penitenciária.

3. Se a noção inscrita no perfil do ensaiador parece ser coisa do passado e ter desaparecido é importante verificar seu aproveitamento, sua vigência e pertinência no meio televisivo, onde é evidente que não há distinção entre os vários diretores que "dirigem" capítulos distintos de uma mesma novela dentro de um determinado núcleo de criação. Isto é, a noção que norteia o trabalho do ensaiador estaria mais do que viva e a serviço como sempre de uma produção em larga escala visando uma reprodutibilidade permanente;

4. Na ausência da figura de um autor de textos dramáticos nos moldes convencionais intensifica-se o espaço para o chamado *processo colaborativo* que vem ganhando grande força e adesão em nossa prática teatral junto aos coletivos teatrais. Nesse processo propicia-se o trabalho criativo conjunto e a responsabilidade partilhada entre o coordenador da cena, um autor e os próprios atores. Espécie de amadurecimento ou herdeiro da criação coletiva dos anos 1960-70?

O breve painel acima traçado acerca destes três perfis, evidentemente, quer encerar noções operacionais que podem vir a colaborar na consciência sobre o trabalho sobre a cena. Assim sendo, estes três perfis, no tocante à coordenação do espetáculo teatral, – ensaiador; diretor e encenador – não são excludentes apesar de suas especificidades, no tocante aos procedimentos de construção da encenação, cada uma das três funções gera uma dinâmica criativa específica no interior do ambiente de trabalho determinando a relação, o tratamento dispensado ao ator e a equipe de agentes criativos envolvidos na montagem teatral. Os três perfis possuem amplo e pleno domínio da técnica

teatral, do espaço cênico, da iluminação e demais elementos da cena de acordo com seus momentos históricos e experiência artística. Não se trataria, portanto de afirmar que o encenador seria mais arrojado e inteligente na sua concepção de cena do que o ensaiador. Trata-se, na verdade de três maneiras de se olhar para cena com fins distintos entre si. Esses perfis operacionais devem ser entendidos caso a caso, visto que são meios ainda hoje recorrentes e passiveis de serem aplicáveis. Eles com seus conjuntos de atividades formam uma espécie de reservatório de procedimentos artísticos e técnicos que integram parte da nossa cultura e a prática teatral no ocidente.

Brecht: a grandeza interna do stalinismo[1]

Slavoj Žižek

Quando depois da morte de Lênin, o marxismo se dividiu no marxismo soviético oficial e o marxismo chamado ocidental, ambos leram equivocadamente esta externalidade do Partido, considerando-a como a posição do conhecimento objetivo neutro – seguindo os passos de Kautsky, o marxismo soviético adotou simplesmente essa posição, enquanto os marxistas ocidentais a rechaçaram como a legitimação teórica da regra "totalitária" do Partido. Aos poucos os marxistas libertários que quiseram redimir – parcialmente, pelo menos – a Lênin, tenderam a opor ao Lênin jacobino-elitista "mau" do livro *O que fazer?*, que confiava no Partido como a elite intelectual profissional que ilumina *desde fora* a classe operária, o Lênin "bom" de *O Estado e a Revolução*, que teve a visão da abolição do Estado, o das grandes massas que tomam diretamente em suas mãos a administração dos assuntos públicos. No entanto, esta oposição tem seus limites: a premissa chave de *O Estado e a Revolução* é que não se pode "democratizar" totalmente o Estado, que o Estado "como tal", em sua própria noção, é uma ditadura de uma classe sobre a outra; a conclusão lógica desta premissa é que, *na medida em que ainda estamos dentro da lógica do domínio do Estado*, estamos legitimados para exercer o terror violento, já que dentro deste domínio, toda democracia é uma fraude. De maneira que, como o Estado é um instrumento de opressão, não vale a pena tratar de melhorar seus aparatos: proteção da ordem legal, eleições, leis que garantam as liberdades pessoais... – tudo isso se torna irrelevante.[2]

O núcleo de verdade destas críticas a Lênin é que a constelação única de acontecimentos que possibilitou a tomada revolucionária do poder em outubro de 1917 não pode ser separada de seu posterior giro "stalinista": a mesma constelação que fez possível a Revolução (o descontentamento dos

[1]Tradução de André Carreira

[2]Uma das estratégias desesperadas para redimir o potencial utópico do Século XX é afirmar que, se o Século XX pode gerar um Mal sem precedentes (o holocausto e o gulag), proporcionou por isto mesmo uma prova negativa de que tal excesso também pode se canalizar na direção oposta, isto é, que o Bem radical é também factível... No entanto, e se está oposição for falsa? E se trata estamos falando de uma identidade mais profunda? E se o Mal radical do Século XX fosse precisamente o resultado dos esforços por realizar o Bem radical?

camponeses, uma elite revolucionária bem organizada, etc.) conduziu ao giro "stalinista" como conseqüência – e nisso reside propriamente a tragédia leninista. A famosa alternativa de Rosa de Luxemburgo: "socialismo ou barbárie" terminou com o julgamento infinito último, afirmando a identidade especulativa das duas condições opostas: o socialismo "realmente existente" *foi* a barbárie.

Nos diários de Georgi Dimitroff, publicados recentemente em alemão [3], se pode ver que Stalin era totalmente consciente do que o levou ao poder, dando um giro inesperado ao seu conhecido slogan "o povo é nossa maior riqueza". Quando em um jantar em novembro de 1937, Dimitroff comemorava a "grande sorte" dos operários do mundo por terem um líder com a genialidade de Stalin, Stalin respondeu: "... Não estou de acordo. Inclusive se expressou de uma maneira não marxista [...] O decisivo são os quadros médios" (7.11.37). Isso fica ainda mais claro um parágrafo antes quando diz: "Por que ganhamos de Trotsky e dos outros? É sabido que, depois de Lênin, Trotsky era o mais popular em nossa terra. [...] Mas nós tivemos o apoio dos quadros médios, e eles explicaram nossa visão da situação às massas... Trotsky não prestou atenção a estes quadros". Aqui Stalin revelou o segredo de sua ascensão ao poder: como Secretário Geral nomeou dezenas de milhares de quadros, que lhe deviam suas promoções... Essa é a razão pela qual Stalin como não queria Lênin morto ainda no início de 1922, rechaçou seu pedido de que o envenenasse acabando com sua vida, depois de ficar debilitado por um ataque cardíaco: se Lênin tivesse morrido no começo de 1922, a questão da sucessão não seria resolvida a favor de Stalin, já que ele como Secretário Geral não havia penetrado ainda no aparato do Partido o suficiente com as pessoas por ele designadas – Stalin necessitava outro ano ou dois para que quando Lênin efetivamente morresse, pudesse contar com o apoio de milhares de quadros de nível médio nomeados por ele, para se impulsionar por cima dos velhos grandes nomes da "aristocracia" bolchevique.

Como conseqüência, já não se pode sustentar o ridículo jogo de se opor o terror stalinista ao "autêntico" legado leninista, traído pelo stalinismo: "Leninismo" é uma noção completamente stalinista. O gesto de projetar o potencial emancipatório utópico do stalinismo para atrás, em um tempo precedente, assinala assim a incapacidade do pensamento para suportar "a contradição absoluta", a tensão insuportável, inerente ao próprio projeto stalinista[4]. Por tanto, é crucial distinguir o "leninismo" (enquanto núcleo autêntico do stalinismo) da prática política e ideológica fáticas do período de Lênin: a grandeza real de Lênin *não é* o que diz o mito stalinista sobre o leninismo. E o que responder à contra argumentação evidente de que

[3] Georgi Dimitroff, Tagebuercher 1933-1943, Berlim: Aufbau Verlag 2000.

[4] Um dos poucos historiadores preparados para confrontar esta tensão insuportável é Sheila Fitzpatrick, quem pontuou que o ano de 1928 foi um ponto de inflexão crucial, uma verdadeira segunda revolução; não uma espécie de "Thermidor" mas sim uma radicalização conseqüente da Revolução de Outubro. Ver Stalinism. News directions, editado por Sheila Fitzpatrick, Londo: Routledge, 2001.

exatamente a mesma coisa vale para cada ideologia, inclusive a do nazismo, que também, percebido desde dentro, apresenta uma "grandeza interna" que seduziu inclusive a um filósofo excelente como Heidegger? A resposta deveria ser simplesmente *não é assim*: o ponto a sustentar é precisamente que o nazismo não contêm nenhuma "grandeza interna" autêntica.

Se se quer ver a arte stalinista em sua mais pura expressão, um nome é suficiente: Brecht. Badiou tinha razão ao afirmar que

> *Brecht era um stalinista, sim, como deve-se fazer, se entendo-se o stalinismo como a fusão da política e a filosofia do materialismo dialético sob a jurisdição desta última. Ou precisamente dizer que Brecht praticou um platonismo stalinizado.* (1998: 16)

Isto é ao que aponta em última instância o teatro "anti-aristotélico" de Brecht: um teatro Platônico no qual se permite o encanto estético de uma maneira estritamente controlada, para transmitir uma Verdade filosófico-política que é externa. O distanciamento (estranhamento) brechtiano significa que "a SEMBLANZA estética tem que se distanciar de si mesma, para que nesta brecha, a objetividade externa do Verdadeiro se mostre[5] . Assim, quando Badiou diz que o "distancimento é um protocolo de vigilância filosófica"[6], deve-se conferir, sem vacilações, a esse termo toda sua dimensão policial. O jogo ridículo de opor um Brecht "dissidente" ao comunismo stalinista não tem razão de ser: Brecht *é* o último artista "stalinista", ele não era grande apesar de seu stalinismo, mas sim devido a ele. Realmente necessitamos provas? No final dos anos 30, Brecht comoveu aos convidados de uma festa em Nova York, afirmando sobre um acusado nos Processos de Moscou[7]: "Quanto mais inocente são, mais merecem ser fuzilados"[8]. Esta declaração deve ser tomada muito a sério e não como expressão de um sem vergonha perverso: sua premissa subjacente é que, em uma luta histórica concreta, a atitude de suposta "inocência" ("não quero sujar minhas mãos comprometendo-me na luta, apenas quero levar uma vida modesta e honrada") encarna a culpa maior. Em nosso mundo, não fazer nada não é algo sem conseqüências, já tem um significado – significa dizer "sim" às relações existentes de dominação. Esse é o porque, a propósito dos processos, Brecht – admitindo que os métodos processamento não eram muito gentis – se fez a pergunta: é possível imaginar que um comunista honrado e sincero, que mantinha suas dúvidas sobre a política de industrialização rápida de Stalin, efetivamente terminara buscando a ajuda dos serviços secretos estrangeiros e se comprometendo em complôs terroristas contra a direção stalinista? Sua resposta foi "Sim", e propôs uma reconstrução detalhada de seu raciocínio.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Os processos de Moscou foram farsas jurídicas instrumentalizadas por Stalin, nos anos 30, com o fim de dizimar a velha guarda do Partido Bolchevique abrindo espaço para a consolidação do seu poder pessoal e para o aprofundamento da burocratização do Partido Comunista e do Estado soviético.

[8] Citado por Sidney Hook, Out of Step, New York: Dell, 1987, p.493.

Não surpreende então que, quando no caminho de sua casa ao teatro em julho de 1956, Brecht passou ao lado de uma coluna de tanques soviéticos que rodavam para o *Stalinalee* para reprimir uma rebelião de trabalhadores, os saudou com a mão e mais tarde neste dia escreveu em seu diário que, neste momento, por primeira vez em sua vida (não havendo sido nunca membro do Partido) esteve tentado a se inscrever no Partido Comunista[9] – não é este um caso exemplar do que Alain Badiou chamou *la pasion du reel*, que define o Século XX? Não é que Brecht tolerasse a crueldade da luta com a esperança de que esta trouxesse um futuro próspero: a crueza da violência presente como tal era percebida e advogada como signo de autenticidade. Para Brecht, a intervenção militar soviética contra os operários de Berlim Oriental não apontou aos operários, mas sim aos "elementos facistas organizados" que se aproveitam do descontentamento dos operários; por essa razão, ele afirmou que a intervenção soviética efetivamente preveniu uma nova guerra mundial[10]. Inclusive no nível pessoal Brecht "realmente gostava de Stalin"[11], e desenvolveu uma linha de argumentação que justificava a necessidade revolucionária da ditadura de um só indivíduo[12]; sua reação à "desestalinização" do XX Congresso do Partido Comunista Soviético de 1956 foi: "Sem o conhecimento da dialética, a passagem de Stalin como motora Stalin como obstáculo não pode ser entendida"[13]. Em resumo,: no lugar de denunciar Stalin, Brecht jogou o jogo do pseudo-dialético do "o que era antes, nos anos 30, progressista, agora (nos anos 50) se converteu em obstáculo...". Quase estaríamos tentados a ler o momento da morte de Brecht (outono de 1956, justo depois do XX Congresso do PCUS e antes do levantamento húngaro) como oportuno: a misericórdia da morte o impediu ter que confrontar toda a dor da "desestalinização".

Se queremos compreender verdadeiramente a Brecht, devemos estudar a grande troika musical alemã stalinista: Brecht (letra), Hanns Eisler (música), Ernest Busch (execução). Para se convencer da grandeza autêntica do projeto stalinista, basta escutar uma das gravações supremas do Século XX, as *Gravações Históricas* de Hanns Eisler (Clássicos de Berlim, LC 6203), com (a maioria de) letras de Brecht e (a maioria) das canções executadas por Busch. No que talvez seja sua conquista suprema, a canção *Im Gerfaengris zu sigen* de *Die Mutter*, se faz alusão diretamente à brecha entre a decomposição simbólica do oponente e sua derrota real, quando o operário Pavel preso se dirige aos que estão no poder:

Têm códigos e regulamentos
Têm prisões e fortalezas /.../
Têm guardas e juízes
Bem pagos e dispostos a qualquer coisa.
Para quê? /.../
Antes que desapareçam, e isso ocorrerá logo,
Haverão notado que tudo era inútil
Têm jornais e gráficas

[9] Ver Carola Stern, Maenner lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht, Reinebek Hamburg: Rowohlt 2001, p. 179.

[10] Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Ata 20, Frankfort: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 327.

[11] The Cambridge Companion to Brecht, edited by Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 1994, p. 162.

[12] Ver Bertolt Brecht, Ueber die Diktaturen eizelner Menschen, em Schriften, vol. 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1973, p. 300-301.

[13] Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Ata 20, p. 326.

Para nos combater e nos manter quietos /.../
Têm sacerdotes e professores
Bem pagos e dispostos a qualquer coisa.
Para quê?
Realmente têm tanto medo da verdade?

Têm tanques e fuzis
Armas Tommy e granadas de mão /.../
Têm policiais e soldados
Para quê?
Realmente têm inimigos tão poderosos? /.../
Algum dia, e esse dia virá logo,
Verão que tudo não lhes serviu de nada [14]

[14]Bertolt Brecht, Die Mutter, Frankfort: Suhrkamp 1980. p. 47-48.

A derrota real do inimigo é precedida por sua decomposição simbólica, pela súbita visão de que a luta não tem sentido, e todas as armas e ferramentas à sua disposição não servem de nada. Nisto reside a aposta principal da luta política: por razões estruturais *a priori* e não somente devido a algum cálculo errôneo contingente, o inimigo percebe erradamente as coordenadas da situação global e reúne as forças equivocadas no lugar equivocado. Dois recentes exemplos: a que apontava o aparato repressivo do Xá do Irã em 1979 quando se enfrentou com o movimento popular de Khomeini? Simplesmente se derrubou. E de que serviu a grande rede de agentes e informantes *Stasi* para a *nomenklatura* comunista da Alemanha Oriental em 1989, quando se enfrentou com os protestos massivos? Os grandes regimes opressivos nunca são derrotados em uma confrontação face a face – em certo ponto, quando o "velho verme" completa seu trabalho subterrâneo se derrubam. – Além da sublime obra prima: "*Elogio do Comunismo*" ("a mais simples, que é a mais difícil de se conseguir"), a terceira canção mais importante de *A Mãe* é *A canção do remendo e do vestido*, que começa com um retrato irônico dos filantropos que têm urgência de ajudar aos pobres:

Quando nosso vestido está esfarrapado
Você sempre vem correndo e diz: isto já não pode seguir assim
Isto deve ser remediado, e por todos os meios que sejam necessários
E, cheio de cuidado você com os amos
Enquanto nós esperamos, nos congelando.
E você regressa, e triunfalmente
Nos mostra o que ganhou para a gente:
Um remendo pequeno.

Está bem, esse é nosso remendo
Mas, onde está
O vestido inteiro? [15]

[15]Ibid, p.21-22

Depois de que está pergunta retórica se repete a propósito do pão ("está bem, isso é uma fatia de pão, mas onde está o pão inteiro"[16]), a canção acaba em uma explosão gigante de demandas ("...necessitamos a fábrica inteira, e o carvão e o ferro e o poder do Estado") – o momento propriamente revolucionário no qual o *quid pro quo* de intercâmbios com os que estão no poder se rompe, e os revolucionários afirmam brutalmente que eles querem *tudo*, não somente uma "mera' parte... Brecht está aqui nas antípodas de Georg Lukacs, precisamente na medida em que Lukacs, o humanista europeu "brando", jogou o papel de "dissidente de armário", empreendendo uma "guerra de guerrilhas" contra o stalinismo, inclusive unindo-se ao governo de Imre Nagy em 1956, pondo em perigo sua existência física. Em contraste com Lukacs, Brecht foi insuportável para o *establishment* cultural stalinista precisamente devido a sua "super-ortodoxia" – não há nenhum lugar para *A Medida Tomada* no universo cultural do stalinismo. Se o jovem Lukacs de *História e Consciência de Classe* foi o filósofo do momento histórico de Lênin, depois dos anos 30 se converteu no filósofo stalinista ideal que, por essa mesma razão, em contraste com Brecht, se perdeu a verdadeira grandeza do stalinismo.

[16]Como é usual, Brecht toma emprestado aqui de uma canção anterior de Busch, a Balada da Caridade, composta por Eisler em 1930, com letra de Kurt Tucholsky; o estribilho da canção dizia: "*Gut, das ist der Pfennig, und wo ist die Mark?*".

Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático

Stephan Arnulf Baumgärtel [1]

O que é o teatro pós-dramático? Para Hans-Thies Lehmann (que não cunhou o termo, mas deu ampla visibilidade a ele com o seu livro de igual nome), o termo descreve um conjunto de práticas e estéticas teatrais bem diferentes entre si. No entanto, elas compartilham o impulso de enfraquecer a tríade ação, caráter e imitação ilusionista que formam a base do drama enquanto gênero teatral histórico. Na esteira deste enfraquecimento, o foco no uso do signo teatral se desloca do aspecto referencial para o aspecto expressivo[2]. Sílvia Fernandes, no seu resumo crítico do livro de Lehmann enfatiza esta mudança na semiótica teatral:

> *Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação* (FERNANDES, 2006: 9).

Nesta mudança consiste a proximidade com práticas performáticas, da qual fala Patrick Primavesi:

> *Deve-se compreender o conceito "teatro pós-dramático", segundo o estudo fundamental de Hans-Thies Lehmann, não de uma forma dogmática, como se fosse uma renúncia final do texto dramático. Antes,*

[1] Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina

[2] Para uma discussão crítica da suposta ruptura histórica entre teatro dramático e pós-dramático, que usa a "poética do espetáculo" como categoria analítica, ver Luiz Fernando Ramos (2006). Ramos frisa corretamente que o "cena-centrismo" no teatro pós-dramático encontra precedentes, entre outros, já no teatro elisabetano e no barroco espanhol. Mas é necessário enfatizar que no teatro chamado pós-dramático, o enfoque no teatro como acontecimento performático não implica numa cena hipnótica ou panóptica, como no caso do teatro dramático.

> *serve como uma ferramenta de trabalho para descrever várias formas novas de fazer teatro, com certa proximidade à performance, que seguem outros princípios do que aqueles das encenações tradicionais de uma obra dramática. Não se trata simplesmente de um estilo único, mas de um processo transformador mais longo, que conseguia liberar os parâmetros elementares do teatro (espaço, luz, corpo, movimento, gesto, voz, etc.) da sua submissão à obra dramática. Se as formas teatrais pós-dramáticas criam espaços experimentais para percepções não-habituais, o fazem, sobretudo, porque possibilitam uma nova consciência da situação que o teatro significava, desde já, enquanto prática cultural: o acontecimento de um encontro entre pessoas que apresentam algo e pessoas que assistem a apresentação* (PRIMAVESI, in: ARNOLD, 2004: 9)[3]

Do ponto de vista formal, são os experimentos teatrais da vanguarda do séc. XX, principalmente aqueles do simbolismo e das concepções pictóricas da cena teatral em Appia e Craig, que prefiguram a formação do teatro pós-dramático. Ambas formulam um teatro em que o universo humano e a figura humana em cena não formam mais o signo hegemônico, como no caso do drama burguês[4]. Depois da interrupção das experimentações por causa da ascensão de regimes totalitários nos anos 30 do século passado, é o movimento do *happening* que fornece, a partir dos anos 50, importantes impulsos para a formação de um teatro que interroga os limites entre o campo estético e o campo pragmático[5]. Podemos encontrar este interesse também nos experimentos formais de Bertolt Brecht nas suas peças didáticas. O teatro didático de Brecht se torna frutífero para o teatro pós-dramático na fronteira entre vida e arte, estabelecida pelo *happening*, e não dentro do contexto político visado por ele mesmo[6].

Parece-me importante notar que em ambos os momentos históricos mencionados, a construção da cena enfraquece o sujeito visto como origem das ações; um sujeito autônomo, o que significa no contexto teatral também o enfraquecimento do ator como sujeito radicalmente oposto ao espectador. Os predecessores do teatro pós-dramático pretendem redefinir a relação entre vida e arte, entre o sujeito humano e a linguagem humana enquanto campo discursivo, no sentido de enfatizar os campos (sociais, discursivos, energéticos) nos quais o indivíduo burguês encontra-se inserido. Nestes movimentos vanguardistas encontramos a transformação do evento teatral de um evento representativo em um evento com características primordialmente expressivas e pragmáticas. Em termos espaciais, podemos constatar uma crescente integração entre espaço estético (palco) e espaço pragmático (platéia), para compor um único espaço híbrido. Para esta cena integrada me parece que haja dois perigos.

[3]Todas as traduções do alemão são de minha autoria.

[4]Para uma analise mais detalhada da transformação da cena teatral, durante o fim do séc. XIX, em direção a uma cena estruturalmente dividida entre um nível realista e um nível alegórico, ver especialmente Fuchs (1996).

[5]Neste contexto, é interessante comparar o relato crítico que Marco de Marinis (1987) esboça do movimento do *happening* com as características do teatro pós-dramático em Lehmann. Permite entender não só algumas características formais do teatro pós-dramático, herdadas do *happening*, mas também o seu projeto comum de construir uma zona híbrida em que o estético e o pragmático se entrelaçam e indagam.

[6]Brecht pensava num contexto depois da revolução socialista em que a própria sociedade, na sua organização social, já tivesse superado a distinção categórica entre jogo estético e prática pragmática (ver Guinsburg/

Primeiro, um perigo romântico, isto é, fechar a expressão no mundo estético, fetichizar a expressividade peculiar do signo estético, e desta forma, propor a utopia estética de que a vida pragmática deve e pode ser transformada numa existência estética[7]. Neste contexto a arte possui a força de um ideal que permite avaliar criticamente a realidade da vida social e pragmática como estrutura deficiente.

[7]Uma utopia que encontra-se a partir do romantismo e que atravessa todo o pensamento estético do ocidente (ver Eagleton, 19...)

Segundo, há o perigo da banalização do campo estético, presente no happening e proveniente da não-hierarquia entre os signos e da inclusão do acaso como procedimento formador do seu processo criativo. Desta forma, a proposta do *happening* pode formular uma crítica ao mercado de arte e subverter o status idolatrado da arte enquanto obra, desprezar o fazer artístico enquanto produto e valorizá-lo enquanto processo e saber num contexto social específico. Aqui, o impulso é de transformar a arte em vida, em vez de fingir que seja a vida (idealizada).

Ambas as estratégias fazem parte da arte chamada pós-moderna. No entanto, para compreender os objetivos específicos do teatro pós-dramático, a mera análise formal da relação entre suas características e das de seus predecessores é insuficiente. É necessário avaliar e discutir como e com que finalidade este teatro usa a linguagem mais energética do que informativa, mais expressiva do que referencial, herdada das vanguardas do séc. XX. Uma analise das funções do legado vanguardista do séc. XX no teatro pós-dramático mostrará que este não pretende fechar a lacuna entre vida pragmática e existência estética, mas usá-la para problematizar a relação de ambos nas sociedades contemporâneas.

Segundo a citação de Primavesi, uma das intenções principais do teatro pós-dramático é inculcar percepções não-habituais nos seus participantes. Leio esta intenção como uma tentativa de recuperar o espaço teatral como um ambiente híbrido que permita manifestar um espírito de indagação, de inquietude, de incômodo, tanto perante o campo estético quanto o campo pragmático. É esta intenção que rege a busca por espaços e linguagens não-convencionais.

Desta forma, o teatro pós-dramático e a sua problematização cênica do personagem tradicional e do palco tradicional, pretendem formular uma resposta estética a uma situação política e cultural. O enfoque na situação teatral ganha uma importância muito além de uma inovação formal. Hans-Thies Lehmann frisa que a ampla espetacularização da vida pública obriga um teatro que se compreende como crítico e investigativo a subverter as regras espetaculares que o regem:

> *Hoje em dia completa-se uma dinâmica que Guy Debord e os situacionistas previram como "a sociedade do espetáculo". Essa possui como uma característica determinante a definição dos cidadãos enquanto espectadores, para quais toda a vida pública se torna uma apresentação teatral. Neste sentido, somente aquele teatro se relaciona genuinamente com o político que abala o próprio regulamento, em vez de abalar qualquer outro: um teatro que interrompe o fazer teatral enquanto apresentação espetacular por construir situações em quais a inocência enganosa do 'espectar' é perturbada, infringida, tornada duvidosa.* (2002:19)

Isso implica problematizar através da produção teatral de imagens o efeito anestésico que a imagem fabricada nas vias midiáticas produz. Por tanto, embutida na reconfiguração da comunicação palco-platéia (podemos dizer também, da questão de como integrar a experiência estética na vida pragmática) aparece como força formadora ao teatro pós-dramático a problemática da representação teatral, e a relação da representação teatral de imagens com outras formas de produzir imagens. Ambos se cruzam no arranjo do encontro, na estruturação da situação teatral. É por isso que o chamado teatro pós-dramático foca criticamente a situação teatral, busca soluções formais para alertar o espectador à centralidade desse arranjo. O objetivo é fazê-lo refletir, a partir desse arranjo formal, sobre o status epistemológico do apresentado e sobre a sua cumplicidade com o apresentado, expresso no seu modo específico de participação. As semelhanças com a linguagem formal das vanguardas do séc. XX não devem nos enganar que "o arsenal de gestos expressivos no teatro pós-dramático serve para dar, sob as condições da onipresente tecnologia de informação, a resposta do teatro à nova comunicação social" (LEHMANN, 1999: 23).

Portanto, o teatro pós-dramático não é um teatro que simplesmente brinca com os elementos teatrais essenciais (corpo, movimento, voz, luz, espaço, etc.) enquanto elementos autônomos e de igual importância, como se fosse um grande playground (embora tal teatro pós-moderno existe). Mais do que isso, pretende discutir na sua estética não-mimética um problema sério e até existencial para uma sociedade democrática: como manter o pragmático e o estético, o senso do poder e o senso do possível, o hegemônico e o marginalizado ou até invisível, numa tensão produtiva, isto é, numa tensão que evite a homogeneização do espaço cênico, seja na direção do estético, seja na direção do pragmático. O espaço cênico integrado do teatro pós-dramático não é um espaço unificado.

O dramaturgo Heiner Müller gostava de reiterar a formulação de Wolfgang Heise, um filósofo da antiga República Democrática Alemã, de que "o teatro é um laboratório da fantasia social"[8]. Enfatizamos que ele diz "fantasia social" e não simplesmente "fantasia". Esta expressão, mais uma vez, relaciona de forma inquietante, portanto produtiva, o espaço estético e o espaço pragmático. Focaliza o papel indagador do teatro, e o caráter fundamentalmente provisório dos seus resultados. Segundo este conceito, o papel do teatro não é produzir mundos alternativos perfeitos com imagens idealizadas das possibilidades humanas, ou de entreter a sociedade com espetáculos de cunho revisteiro que se destacam através da sua combinatória hábil de signos engraçados. Mas a sua tarefa também não é de ilustrar o fim da civilização ocidental ou o fim da história. Antes, um "laboratório da fantasia social" pega material existente na sociedade humana e investiga como se pode imaginar uma transformação das estruturas sociais com este material. Os experimentos formais do teatro pós-dramático (os enfoques na co-presença de atores e espectadores, na produção performativa de realidades e significados) encontram neste objetivo a sua razão. Este teatro contemporâneo usa uma linguagem pós-dramática, pois esta permite não só usar o material e a realidade social contemporânea para interrogá-la, mas principalmente encenar a própria interrogação.

[8]Ver a entrevista com Bernard Umbrecht, in: Koudela (2003), p. 107

Quem entra no laboratório da fantasia social, experimenta o social tanto como um espaço imaginado quanto vivenciado. O teatro enquanto laboratório social é um teatro que coloca em cena a sua busca por uma linguagem que possa manifestar o seu papel social crítico. A própria busca vira material cênico. Neste processo, apresenta ao espectador um espaço de sensações provisórias, de significados movediços, um sujeito pós-cartesiano que apercebe o mundo não através do filtro dos seus conceitos, mas recebe o mundo através de sensações que provocam o questionamento dos conceitos estabelecidos nos diferentes processos de aculturação e socialização. Nisso consistem percepções não-habituais, isto é, percepções que provocam criticamente os nossos hábitos, realçam o habitual para torná-lo duvidoso e discutível.

Os dois textos de pesquisadores do teatro pós-dramático alemão, traduzidos para este volume de **Urdimento**, um de Hans-Thies Lehmann e um de Erika Fischer-Lichte, falam de características desta pesquisa contemporânea. Ambos mostram que o teatro contemporâneo quer colocar os espectadores num estado "entre" diferentes campos de energia, ou na encruzilhada de forças vetoriais que o sujeito racional não pode controlar ou dominar: sejam elas as distintas forças do corpo e da libido ou de discursos sociais e políticos. O texto de Lehmann, escrito cinco anos antes da publicação de "O teatro pós-dramático" na Alemanha, sugere procedimentos de como

aproximar-se a uma encenação pós-dramática. Propõe um modo de recepção que busca respostas não à pergunta "o que significa o espetáculo?", mas à pergunta "o que quer fazer comigo?"A arte da não-compreensão é uma arte que permite que as sensações e percepções não-cognitivas possam intervir nos padrões de observação estabelecidos. Erika Fischer-Lichte, por sua vez, descreve alguns procedimentos de encenações pós-dramáticas que pretendem frustrar uma recepção primordialmente cognitiva. Para elucidar as implicações imaginativas desta proposta estética, ela evoca tanto os contextos políticos dos anos 90 quanto as pesquisas antropológicas acerca do interesse humano em estado liminares.

Iniciamos com estas traduções um projeto de publicar textos alemães sobre o teatro chamado pós-dramático. Esperamos que os trabalhos escolhidos ajudem a aguçar a sensibilidade do leitor acerca da noção do teatro pós-dramático e mais ainda a instigar a sua curiosidade na prática real deste.

Referências

ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) *Theater fürs 21. Jahrhundert.* München: Edition Text + Kritik, 2004.
FERNANDES, Silvia. Subversão no palco. In: Humanidades, (52) 2006. pp.7-18.
FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
GUINSBURG, Jacó e KOUDELA, Ingrid Dormien. Teatro da Utopia: Utopia do Teatro? In: KOUDELA, Ingrid Dormien (org.) *Um Vôo Brechtiano.* São Paulo: Perspectiva, 1992.
KOUDELA, Ingrid Dormien (org.) *Heiner Müller. O Espanto no Teatro.* São Paulo, Perspectiva, 2003
LEHMANN, Hans-Thies. *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* in: Lehmann, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben.* (Recherchen 12). Berlin: Theater der Zeit, 2002.
LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater.* Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.
MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro, 1947 – 1990.* Buenos Aires e Barcelona: Ediciones Paidos, 1987.
PRIMAVESI, Patrick. Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) *Theater fürs 21. Jahrhundert.* München: Edition Text + Kritik, 2004, pp. 8 – 25.
RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. In: Humanidades, (52) 2006. pp.27–34.
WIRTH, Andrzej. Do Diálogo ao Discurso. In: O Tabuleiro, no.5..1984, pp. 8-14

Transformações[1]

Erika Fisher-Lichte[2]

As sociedades da Europa Central e Oriental experimentaram os anos noventa do século XX como um período de transformações essenciais. A transformação do socialismo existente e da predominância do império soviético em direção a Estados soberanos e democráticos foi experienciada também como uma crise social profunda. Em muitos lugares, como reação a essa crise, deu-se o ressurgimento de um novo nacionalismo. Para fazer frente à instabilidade de uma sociedade em transformação, exige-se uma identidade nacional que deve ser inventada como algo novo ou resgatada. A nostalgia por um ponto fixo na construção de uma identidade nacional costuma causar repentinos atos de delimitação ou exclusão levando, por vezes, à fundação de novos estados nacionais, por vezes a uma guerra civil ou políticas de limpeza étnica.

Também na Alemanha, depois de sua reunificação política, despertou-se uma discussão sobre uma nova identidade nacional. De uma forma subconsciente, ela se alastra até a discussão sobre o Memorial do Holocausto. Ela se revelou através da exigência de que os teatros discutissem a reunificação e suas conseqüências, contribuindo assim para uma estabilização política no contexto dos rápidos processos de transformação. Como o teatro se recusou a atender a tal exigência, sua crise foi proclamada. Em 1994 e 1995, debates foram travados durante semanas e até meses nos jornais *Süddeutsche Zeitung* e *Rheinischer Merkur*. Neles exigia-se encontrar os motivos para a suposta crise, e identificar nomes. Reclamava-se de políticos incompetentes na área cultural, de superintendentes artísticos corruptos, de diretores teatrais autocráticos e gananciosos, de atores vaidosos, obtusos e egoístas; lamentava-se a desintegração dos *ensembles* estáveis; deplorava-se, também, a falta de

[1]Tradução de Stephan Baumgärtel professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

talento dos jovens diretores de teatro bem como dos
jovens dramaturgos e a ignorância e a malícia dos dramaturgistas, havendo queixas ainda quanto aos espectadores desinteressados, voltados ao entretenimento, e de críticos mal qualificados e insensíveis. Ora, em casos individuais, tais acusados podem muito bem ser incompetentes, corruptos, autocráticos, gananciosos, etc. Não obstante, não foram eles que causaram uma crise no teatro. Analisando-se os argumentos deste debate, chega-se a conclusão que a impressão de uma crise teatral foi causada por algo bem diferente. Ao invés de tratar diretamente dos temas da reunificação e suas conseqüências, o próprio teatro está passando por uma série de processos de transformação, contribuindo, dessa forma, substancialmente para a insegurança e a irritação. Pois se recusa a afirmar a identidade cultural dos alemães através de: a) encenações convencionais de textos consagrados; e b) o cultivo da herança cultural, implicando na produção de signos de estabilidade em tempos que são de transformação.

O teatro dos anos noventa aparece sob a forma de um Proteu[2] . Transforma-se permanentemente, e constantemente assume novas formas. Vive nas transformações permanentes e através delas. A transformação chega a ser sua categoria estética norteadora. Alguns, entretanto, podem objetar que isto seja válido para o teatro desde sempre, uma vez que nele, tradicionalmente, um ator se transforma em um personagem fictício para o público e o espaço cênico em um lugar fictício. Que exatamente esse "como se", que tais transformações supõem, seja constitutivo do próprio teatro. Ora, pode ser que esse "como se" seja válido para muitas modalidades teatrais e, assim, fundamente tal transformação. Mas em paralelo a essas montagens e para além delas, o teatro é, atualmente, também o lugar de muitas outras transformações: Ele se transforma em outras artes, mídias, eventos culturais do mesmo modo que tais artes, mídias, eventos culturais se transformam em teatro. Algumas encenações teatrais atuais são idealizadas em competição com encenações nas áreas da política, do esporte, das mídias e da publicidade. Diluem-se, assim, as fronteiras entre elas. Onde termina o teatro e começa o evento publicitário? Quando um comício se transforma em teatro e o teatro em comício? Para cada espécie dessas "encenações" são fixadas comumente algumas regras que as constituem, bem como um certo contexto do qual nascem (ou podem ser deduzidos) seus significados e suas funções; para garantir que os participantes/ espectadores[3] saibam como se comportar "adequadamente". Nos anos 90, todavia, observa-se que os contextos deslocam-se constantemente ou que diferentes contextos colidem entre si. Os participantes/espectadores têm suas expectativas frustradas quando querem se referir a um contexto específico, tornam-se perplexos e muitas vezes não sabem mais como agir. Desconcerto, desorientação, frustração, raiva e agressão são efeitos freqüentes. No entanto,

[2]Termo grego, significando um ser volúvel e mutante.

[3]Seria errôneo traduzir "Teilnehmer/Zuschauer", expressão usada por Fischer-Lichte, para "especta-tores", criado por Augusto Boal, pois a participação dos espectadores no teatro pós-dramático fica muito mais limitado do que na proposta de Boal. Por sua associação ao Teatro do Oprimido, o termo "especta-tores" sugere uma proposta política clara que ultrapassa as indagações do teatro pós-dramático tal como apresentado por Fischer-Lichte.

muitas vezes, tais eventos podem também despertar no espectador o prazer de brincar com contextos e expectati
as, com as transgressões permanentes e as superações de limites possíveis, com essas possibilidades do desconcerto e da desestabilização. No evento de Christoph Schlingensief, intitulado *Chance 2000*, por exemplo, havia montagem teatral, apresentação de circo, *freakshow* e comício eleitoral, que se transformavam, incessantemente, um no outro. Nunca o participante/espectador distingue claramente em que tipo de evento está participando. Às vezes, várias dessas modalidades são apresentadas ao mesmo tempo. Diante dessa multiplicidade de eventos ocorrendo na mesma tenda de circo, o espectador/participante encontra dificuldade não apenas em direcionar o foco de sua atenção quanto decidir que tipo de evento é esse. Ou, então, a transformação de uma modalidade em outra ocorre sem aviso prévio. Nesse processo, as diversas modalidades questionam-se mutuamente, comentando e refletindo umas sobre as outras. Quando muitos espectadores reuniram-se na arena respondendo ao convite de Schlingensief para se inscreverem como membros fundadores do partido *Chance 2000*, assinando as listas ali expostas, foram xingados pelo ator Martin Wuttke posicionado na tribuna acima da entrada, por se constituírem numa massa submissa que obedece ao seu mestre incondicionalmente. Durante quinze minutos, ele os afrontou com uma frase gritada num megafone: "Eu sou o agitador do povo, e vocês são uma estressada escultura maleável."[4] Essas permanentes transformações de contexto fazem com que os espectadores nunca se sintam seguros de qual é o contexto válido e qual regra deve ser seguida. A regra deste jogo enquanto regra de transformação diz: quando se passa de uma modalidade a outra, as regras envolvidas se invalidam mutuamente. Portanto, ou não vale nenhuma regra, ou quando elas existem, uma contradiz a outra. Nas encenações de Schlingensief, todos os participantes – que também são os agentes da apresentação[5] (artistas, atores, deficientes, desempregados, torcedores de Schlingensief) – encontram-se num estado limítrofe entre todas as regras e posições
fixadas. Tal forma radical de um "*betwixt and between*" (Victor Turner), criada pela transformação permanente dessas modalidades, contextos, expectativas, etc., pode abrir espaços lúdicos e livres para inovações. Mas em seu impulso contra a diferenciação, tal forma pode também levar ao caos e à violência. Nesse caso, o teatro torna-se uma espécie de laboratório onde se constrói, artificialmente, uma situação de crise que se assemelha estruturalmente à situação de crise da sociedade ao seu redor.

Um estado "entre", produzido por transformações, é característico do teatro dos anos 90 também num outro sentido. Na encenação de *Trainspotting*, que Frank Castorf estreou na *Volksbühne Berlin* como adaptação do filme e do livro homônimos do cultuado autor Irvine Welsh, o próprio contexto

[4]"Ich bin der Volkserreger und ihr seid eine autogene Stressplastik". Literalmente "eu sou o agitador do povo e vocês são uma estressada escultura autogenea." A expressão bastante esquisita produz um efeito de estranhamento também para um leitor alemão, mas a ligação com o público se aglomerando no centro da arena para se inscrever nas listas do partido é clara.

[5]Uso este termo para traduzir "Darsteller"- um termo alemão que inclui todo tipo de atuadores. Ele vai além de um trabalho de "representação" e inclui também trabalhos em cena que dificilmente permitem uma fusão entre apresentado/papel e apresentante/ator.

teatral é repetidamente questionado. Durante um bom período de tempo as regras que deveriam presidir a montagem encontravam-se escamoteadas para os espectadores, bem como para os atores. Mais à frente, a montagem ainda as mantinha duvidosas. O início e o fim da encenação não eram claramente demarcados. Ao contrário, mostravam-se abertos a interpretação de cada um. Para a encenação, foi erguido um andaime no fundo do palco para os espectadores. Para se chegar a esse posto reservado, os espectadores deveriam atravessar a cena, em cujo chão estavam montados refletores. Quando começou a apresentação? No momento em que o primeiro espectador sentou-se no andaime, observando os outros espectadores passarem pelo palco, tropeçarem, e em alguns casos arrancarem os refletores do seu lugar, ou somente após a entrada do primeiro ator no palco? Ao final da apresentação, os atores agradeceram os aplausos com mais e mais cumprimentos, pulos, contorções, jogando beijos, até o último espectador sair do recinto. Quando terminou a apresentação? Quando o público começou a aplaudir, ou quando o último espectador saíra? Tais procedimentos produzem uma insegurança sobre a questão de quem é o agente da representação e quem é o espectador. O espectador já sentado observa a chegada dos demais enquanto espectadores ou enquanto atores que se aproximam? Os papéis de atores e espectadores começam a se dissolver, a transformar-se um no outro.

O olhar focaliza não mais as posições fixas: ator – espectador, mas o campo que se abre entre eles, as "brechas", por assim dizer. Nessa encenação, os atores falam de um modo em que "o que" dizem é secundário ao "como" o dizem, ou seja, secundário em relação ao ritmo, ao volume, à qualidade vocal, à consonância das diferentes vozes, etc. O espectador/ouvinte sente, em primeiro lugar, o impacto da energia, com a qual os atores expelem as palavras. Tal energia torna-se palpável, especialmente quando um ator assume uma postura ameaçadora frente a um espectador, de modo que este, assustado, cai para trás. Como descrever e explicar, neste caso, o impacto causado sobre o espectador? O que acontece aqui entre atores e espectadores? Sem ser tocado fisicamente, o espectador é corporalmente afetado pelas ações, pela voz e pelo corpo do ator. Este fenômeno pode ser observado também nas montagens de Einar Schleef. Por exemplo, na montagem da peça *Sportstück* (Peça De Esporte)[6], que oscila entre ser um evento teatral e esportivo, os atores fazem durante quarenta minutos os mesmos cansativos movimentos, explorando ao máximo suas energias até atingirem a exaustão física. Ao mesmo tempo, repetem, com igual energia, as mesmas frases. Alguns espectadores aparentemente sentiam isso como algo doloroso, saindo do teatro já nos primeiros momentos para evitá-lo. No entanto, quem se entregou até o fim, vivenciou experiências extremamente incomuns; podendo viver um estado de transe, em que era possível sentir corporalmente e com a máxima intensidade o campo energético que se formava

[6] Peça de Elfriede Jelinek, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2004. Jelinek, Elfriede. Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

entre atores e espectadores. Pouco a pouco, este campo energético ganhava em intensidade. Dessa forma, o espectador não foi tocado somente corporalmente, mas levado a um novo modo de sentir e perceber, e com isso possivelmente transformado.

Esses exemplos mostram que, no teatro dos anos 90, a organização dos sentidos também passou por uma transformação. Ao lado do olhar – que ocorre geralmente de forma focalizada – coloca-se, no mínimo com igual importância, o ouvir. Trata-se de ouvir não na forma como se faz com uma língua (e a compreende), mas na forma de um estar-no-meio-de-som-e-sonoridade. Um ouvir que atua diretamente sobre o corpo enquanto espaço de ressonância e sobre o sentir corporal direcionado para uma troca de energia entre agentes da apresentação ("Darsteller") e espectadores, bem como as "atmosferas" (Gernot Böhme) que existem num espaço e nas quais todos os participantes "submergem". Os sentidos entram numa nova relação de troca, na qual a cadeia hierárquica existente é extinta. Com a sua infinita diversidade de transformações e nova organização dos sentidos, com a criação de campos energéticos e de outros "entre-espaços", o teatro formula um novo saber cultural que atualmente não se encontra disponível em forma discursiva. É um saber performativo que não pode ser transmitido discursivamente através da língua, mas apenas experimentado no próprio corpo. Ou seja, é um saber que só pode ser obtido por caminhos que percorrem experiências profundamente desconcertantes e perturbadoras. O teatro dos anos 90, portanto, não reagiu aos processos de transformação social e à crise a eles vinculada com tentativas de "superá-los" discursivamente. Não se transformou numa instituição de educação moral[7], onde os problemas atuais são representados e, baseado em concepções éticas comuns, são formuladas propostas de como solucioná-los, ou são elas insinuadas para o espectador. Ao contrário, ele mesmo passou por uma série de transformações que levam o espectador a uma espécie de estado de passagem, que Victor Turner denomina "liminaridade": o espectador deve se libertar de posições e regras conhecidas, válidas até agora, e expor-se à possibilidade de novas experiências. Desse modo, as transformações efetuadas pelo teatro intensificam ainda mais a experiência de crise desencadeada pelos processos de transformação social. Diferentemente de tais processos, no entanto, o teatro oferece ludicamente ao público a chance de reflexão através da experiência do desconcerto e da desestabilização, da perda de limites e transgressão, da irritação e perturbação. Desse modo, nascem espaços de liberdade e experimentação nos quais o espectador pode ensaiar como viver a experiência da instabilidade e da fragilidade da identidade de forma produtiva e prazerosa. Avaliar tal possibilidade em relação à crise social – seja como um alívio temporário dela ou como o treinamento de uma atitude necessária para a sua resolução – é algo que depende do ponto de vista do observador.

[7]Aqui, Fischer-Lichte faz uma alusão ao texto de Friedrich Schiller, "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" ["O palco visto como uma instituição moral"], que exerceu grande influencia no século XIX, e configurou a função educativa que o teatro ia adquirir e amostrar na Alemanha burguesa deste século.

Quem pensa o teatro como instituição para a educação moral ou o cultivo da herança cultural, vê nessa possibilidade a expressão da crise do teatro. Mas as contribuições desse livro defendem uma outra visão[8]. Consiste ela em compreender as diversas transformações pelas quais o teatro dos anos 90 passou como uma oportunidade, uma condição da possibilidade de se fazer teatro, de modo a ele continuar exercendo um importante papel num mundo cambiante para o qual o conceito da transformação tornou-se uma das mais importantes categorias no âmbito cultural, político e social.

[8] O texto foi escrito originalmente como introdução a uma coleção de textos apresentados num colóquio em Berlin sobre o teatro dos anos 90, titulado Transformationen, entre 29 de outubro e 1 de novembro de 1998.

Motivos para desejar uma arte da não-compreensão[1]

Hans-Thies Lehmann[2]

Irritação, como introdução. O impulso de tratar da não-compreensão parte das malfadadas discussões sobre os orçamentos para a cultura. Essas brigas como um todo só vêm a reforçar a impressão deprimente que inevitavelmente se obtém da sociedade alemã a partir do ano de 1990. "Tudo sairá bem barato" (Kohl); "Tudo custará muito caro" (Lafontaine) – essas afirmações representam o nível mais alto das discussões políticas sobre a unificação alemã, revelando adequadamente a cultura política nesse país. Uma sociedade que parece não necessitar de posturas político-culturais, e nem de valores, exceto os monetários, manifesta sua alma mercenária também nos recursos vergonhosamente baixos que ela destina à educação e à formação da juventude. Quando uma sociedade não dá importância a conteúdos sócio-políticos para além do valor monetário e de um correspondente moralismo desprovido de qualquer reflexão, não se deve ficar perplexo frente a esse sinal alarmante que, na verdade, mostra quão pouco a sociedade também acredita no próprio futuro. Tampouco se deve ficar surpreso com o fato de que a discussão sobre subsídios para a cultura tem sido conduzida, via de regra, a partir de uma perspectiva no fundo absurda que, no entanto, é adotada como se fosse a mais normal: precisamente que a sociedade, via Estado, deveria levantar dinheiro (ou não, ou não tanto) para que muitas pessoas possam *consumir* teatro. Na verdade, a questão é que a sociedade deve ou deveria ter um interesse (nem financeiro e nem de entretenimento) em que alguns (poucos) tenham a oportunidade de *fazer* teatro não-comercial, ou filmes complexos, ou música difícil ou pinturas não vendáveis. Somente a partir do momento em que esse tipo de consciência desaparece no abismo da ignorância, é que pode surgir a lógica perversa

[1] Tradução de Stephan Baumgärtel, professor da Universidade do Estado de Santa Catarina. Texto originalmente publicado sob o título "Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens", in: Merkur 48 (1994), pp. 426 – 431.

que vincula os subsídios para a arte à assim chamada "aceitabilidade". Dessa forma, chegamos ao interessante tema colateral da incompreensibilidade que tem permeado sempre as discussões sobre os orçamentos para teatros – de uma forma latente e, às vezes, até explícita.

Não-compreensão. "Certamente, ficariam amedrontados se o mundo se tornasse – como vocês exigem – real e completamente compreensível. Afinal de contas, ele mesmo, este mundo infinito, não foi formado por uma razão incompreensível e caótica?" escreveu Friedrich Schlegel (*Sobre a incompreensibilidade*). Foram os próprios desdobramentos mais recentes nas artes que colocaram o tema da incompreensibilidade no topo da agenda. A sua relação repulsiva com a conceitualização como tal reduz a importância da compreensão como momento da experiência estética. Se à arte compete a "expressão da incompreensibilidade" – também e não por último no teatro contemporâneo – "então desmorona a tradicional hierarquia da compreensão. No seu lugar surge a reflexão sobre o caráter enigmático da arte." Tal comentário de Adorno na sua *Ästhetische Theorie* deve ser lido no contexto da sua tese de que a arte pode somente (e somente ela) articular o horror incompreensível. Mesmo se não se compartilha de tal radicalismo, permanece o fato de que as artes recusam a conceitualização que toda compreensão busca. A afirmação de Susan Sontag em *Against Interpretation*, de que precisaríamos de um erotismo da arte [*erotics of art*], em vez de uma hermenêutica, deveria ser estendida à reivindicação por uma arte do não-compreender, que somente num primeiro momento pareceria paradoxal. Essa atitude constituiria a arte e a técnica consciente da não-compreensão, tal qual existe uma arte da compreensão. A hermenêutica sempre foi considerada uma "arte", não uma técnica qualquer a ser aprendida mecanicamente. A querela sobre a idéia da "arte da compreensão" [das *kunstmäßige Verstehen*], nas palavras de Dilthey, é antiga, especialmente porque as instituições que se ocupam da interpretação têm um interesse muito compreensível de colocar o caráter artístico do seu ofício em segundo plano, de modo a valorizar seu aspecto técnico-estrutural. A afirmação da compreensão como valor central no relacionamento com a arte é, não por último, uma auto-proteção das instituições. A arte moderna, no entanto, tem se defendido de tal enquadramento.

Vôo panorâmico. A acusação da incompreensibilidade recai menos sobre o pequeno número de diretores quase emblemáticos para o teatro mundial e cuja ressonância internacional é incontestável, não poucas vezes depois de uma veemente recusa inicial de sua "obra" (pois é preciso dizer isso, diferente dos casos de encenadores técnicos, por mais brilhantes que sejam): Giorgio Strehler ou o gozo da *commedia del mondo*; Ariane Mnouchkine ou a dança simplesmente linda dos atores; Peter Brook ou a elegância do teatro pobre; mas

também os casos mais "difíceis" como Robert Wilson ou o teatro das imagens oníricas; Jerzy Grotowski ou o teatro do corpo; Tadeusz Kantor ou o sombrio trágico-cômico. No ambiente teatral de língua alemã temos que pensar não só em Peter Zadek, aquele colagista cru (e nisso genial), mas também nos dois "irmãos" rivais, Peter Stein e Klaus Michael Grüber, no também já mítico teatro da Berliner Schaubühne de então. Trata-se de dois grandes artistas que se distinguem e separam exatamente pelo gesto da compreensão. Nos trabalhos de Stein, a tônica arrebatadora é o fato de que ele – como artista – sempre volta a levantar a enorme pretensão, ao mesmo tempo ridícula e comovente no seu impulso esclarecedor, de compreender real e seriamente as profundezas das grandes obras, desde a *Oréstia* de Ésquilo, passando pelos jogos enigmáticos de Shakespeare, até as caminhadas labirínticas pela alma humana de Tchekhov, e de trazer de uma forma ou outra a sua "verdade" à luz clara da compreensão através da análise cênica. A tal hibris e agonia da compreensão opõe-se, no caso de Klaus-Michael Grüber, uma experiência do enigma, um breque de compreensão. Enquanto Stein, um exímio técnico, esbanjando compreensão, com ajuda da sua tecnologia cênica que incorpora tanto o repertório dos atores, como as nuances ocultas da iluminação, desencadeia, de modo estático e imparcial, um mecanismo que, ao final, muitas vezes, deixa junto com a sensação de clareza a de uma estranha decepção, no teatro de Grüber o texto encenado se revela, no final, mais enigmático do que antes da sua encenação. No seu caso não se trata de uma tentativa de tomar o texto ao pé da letra, de entender o seu significado, mas antes de sondar o seu espaço de ressonância, onde os sinais de sentido somente consigam alcançar o seu fim através de um processo de refração, repetição e multiplicação, de modo a tornar-se então incompreensíveis. No primeiro, encontramos a iluminação esclarecedora. No segundo, um mundo fantasmático de sombras e enigmas. A lente de Grüber só capta uma parte da radiação textual, mas a focaliza e assim a transforma em chama. Não para celebrar um *sacrificium intellectus*, mas para circundar com linguagens o limiar do indizível, como o fez Freud; para poder apontar com palavras para o que não tem palavras, como fez a poesia moderna de Mallarmé até Ponge.

O efeito da não-compreensão. A procura pela compreensão visa a um fechamento. O mesmo gesto que abre e emoldura o que foi aberto, fecha o que acabou de ser aberto de forma que fique inteiramente apreensível. Se considerarmos o teatro como o paradigma da experiência estética (o que se justifica tanto pela tendência à teatralização das artes, quanto pelas categorias estéticas do "acontecimento", do "performático", do instantâneo e do cênico que desempenham um papel central na teoria contemporânea), então fica óbvia aqui a relatividade da compreensão e a prioridade da experiência sobre a compreensão. A arte daquilo que Brecht chama a Zuschaukunst [a arte

tanto de ver quanto de assistir] não é a arte de compreender algo da melhor forma possível; o tempo do espectador durante uma montagem é mais do que a seqüência de seus atos de compreensão. Ele experimenta uma condensação específica do tempo e da percepção sinestésica, além de uma sobreposição dos espaços empírico-biográfico e estético. É mais comum perceber nesse processo os vários graus e estágios da compreensão, do que perceber que necessariamente hão de existir graus e estágios correspondentes de uma *não-compreensão* [*Nicht-Verstehen*]. Vamos chamar isso o *NV-Effekt*, efeito de não-compreensão, pois já possuímos um *V-Effekt*, o *Verfremdungseffekt* de Brecht. O *NV-Effekt* já é causado pela percepção simultânea de códigos diferentes: signos teatrais são miméticos tanto pelo mecanismo da semelhança (o ícone), por sua codificação convencional (o símbolo) bem como por seu caráter designativo (o índice), e os processos simultâneos de percepção produzem necessariamente interferências. Soma-se a isso ainda a velocidade da seqüência dos signos e o fato de que eles não podem ser repetidos. Não se pode folhear para trás, pausar, repetir, mas tem de seguir a "sucção" do tempo cênico. Essa tendência para as interferências, que existe de uma forma latente no teatro, bem como em todas as artes efêmeras, naturalmente aumenta quando a história do teatro avançado é a da sua incompreensibilidade – como é o caso nesse século [XX]. As provocações da vanguarda histórica na virada do século XIX para o XX divergem nas intenções, mas compartilham uma renúncia do ideal da compreensibilidade: sustam a compreensão como negação de uma civilização julgada por elas como pseudo-racional; no futurismo, a incompreensibilidade serve como liberação de uma agressão revolucionária; no surrealismo, o desrespeito da *ratio* e da lógica visa obter acesso a mundos inconscientes de fantasia e experiência. E até a teoria do "valor material" de Brecht, iluminista explícito, deve ser lida como uma teoria de uma não-compreensão intencional e artística. Para o *mainstream* da filologia brechtiana, essa teoria faz parte da sucata na obra de Brecht, desprezado como um radicalismo indefensável. No caso do próprio Brecht, no entanto, ela significa recuperar material "cego" que, para o autor ou diretor contemporâneo, pode manter-se vivo, produtivo e útil exatamente por que a recepção do material é limitada ao mínimo possível através da consideração da sua lógica imanente (ainda a ser compreendida).

Procedimento. O impulso de criação no trabalho teatral contemporâneo origina-se essencialmente de uma recusa da compreensão; parte da produção de processos cênicos que geram o bloqueio da compreensão do seu sentido. Alguns exemplos: a semiótica vazia do belga Jan Fabre, em cujo trabalho se manifesta uma implacável expulsão do espírito pela estrutura; geometrização e número desautorizam o conceito e comunicam a inutilidade da compreensão e da empatia, para alcançar uma percepção nítida, puramente estrutural e muitas vezes torturante, que se funde com a comunicação de medo e dor. Ou pensemos no excesso quantitativo de signos teatrais que não podem ser

sintetizados através de atos de compreensão, pois obrigam a um modo seletivo e fragmentário de percepção, e dessa forma ao reconhecimento que uma compreensão do processo como um todo fica fora do âmbito do possível (isso se aplica à dança de William Forsythe). Ou consideremos a presença hiperbólica do *corpo*, da sua materialidade e sexualidade, compostas por respiração, suor, dor e esforço; expressões de atração e repulsa – impulsionados pela mera *physis* – que se sobrepõem imperiosamente ao processo de compreensão; disjunção e incoerência dos procedimentos cênicos que não demonstram nenhuma relação entre si. Fica por conta da subjetividade dos espectadores produzir uma síntese racional, e ela se mantém virtual (exemplo disso é o trabalho de Bob Wilson). Ou a dissolução das *molduras/límites* que separam o mundo teatral fictício e real no teatro tradicional: Apresentação e ensaio, a ficção na platéia e o mundo exterior se sobrepõem (entre outros meios, através do uso de vídeo); no caso da Wooster Group, por exemplo, falas diretas ao público deixam este em dúvida se, num determinado momento, um ator está incorporando um papel ou se está falando como pessoa empírica. Pela decomposição do *frame of reference*, do qual todo processo de compreensão depende, bloqueia-se a compreensão. Embora tais grupos ou pessoas sejam conhecidos somente por um público especializado, eles exercem, de forma indireta, uma influência profunda e abrangente, pois influenciam os jovens diretores e produtores teatrais da vanguarda atual. Acrescentemos ainda: Heiner Müller e seu teatro textual do horror; o formalismo de Tadashi Suzuki, inspirado tanto pela antiga tradição japonesa quanto por impulsos pós-modernos; o arcaico artístico de Andrei Serban; o teatro-dança de Pina Bausch; a *postmodern dance* desde Merce Cunningham; o grupo italiano Magazzini; e no âmbito nacional alemão, as posições extremas da estética de encenação dos diretores da RDA, como Einar Schleef.

A tendência é clara – não só no teatro contemporâneo mas também nos desdobramentos recentes da música erudita ou das Artes Plásticas: a recepção tropeça, e isso de uma forma intencional. Mas como responde a teoria a esse fenômeno? Através de concepções, cada vez mais elaboradas, para formar sínteses, estruturas lógicas e chegar a uma compreensão; concepções que não focalizam tal tropeço, mas se esforçam ao máximo para colar os cacos e manter o equilíbrio. A mudança de perspectiva necessária, que seria apropriada aos fenômenos, começa com a problematização da perspectiva em si. A idéia da *compreensão* implica um ponto de vista a partir do qual e em direção ao qual se organiza um campo que, não obstante sua incompletude empírica, é, por princípio, um campo total. O que acontece com esse ponto de vista da compreensão quando o olhar totalizador falha, se recusa? Sem centro não há um curso que poderia ser fixado. A compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra – e dessa maneira, torna-se experiência. Experimentar [*erfahren*] ou compreender [*verstehen*]: a tensão se expressa nas

próprias palavras[2]. O conceito só conhece uma única hierarquia: experimenta-se algo para entendê-lo. No âmbito da arte, isso não vale: a compreensão não tem como objetivo o repouso, mas a cesura que propulsiona os sentidos e os pensamentos, colocando-os nos trilhos da experiência que prefere não chegar ao destino final do conhecido e do compreendido. Os viajantes de Baudelaire: "Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger [...] au fond de l´Inconnu pour trouver du *nouveau*!" (Le Voyage)[3]. Na vida real pragmática, a não compreensão é uma sombra sobre a compreensão que por vezes incomoda, mas que na maioria dos casos se aceita com indiferença. No entanto, para quem vivencia uma encenação teatral o compreender se torna, ao contrário, uma sombra – necessária – da não-compreensão que por sua vez é primordial. É como no caso do chiste que, em última instância, não se conta ou se ouve por amor ao seu ponto alto, mas pelo riso em que explode todo e qualquer sentido. No teatro, precisa-se de um pouco de compreensão, para se chegar à não-compreensão.

A arte de não-compreender. Uma condição fundamental da experiência estética que se diferencia de uma apreensão conceitualizadora, seria – no sentido do destronamento da configuração em torno de uma perspectiva central – a recusa da figuração básica da compreensão, isto é, a distinção do essencial e do não-essencial, do central e do secundário. Da mesma forma que a pintura moderna deixou de opor o "centro" conceitual e pictórico à "moldura", o primeiro ao segundo plano, o interesse numa práxis do efeito da não-compreensão (efeito NV do *Nicht-Verstehen*) exige que não se desvie a atenção e o olhar da margem, do detalhe, do colateral. Uma poética da compreensão é substituída por uma poética da atenção que armazena o estímulo e o mantém na pré-consciência; que lhe possibilita uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: um rastro de memória ao invés de consciência, a compreensão fica adiada.

A procura por técnica e treinamento, isto é, pelo aspecto do ofício na arte da não-compreensão, em analogia com as regras hermenêuticas, leva à regra básica de Freud da "atenção igualmente flutuante" (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), com a qual o analista deveria seguir o discurso do paciente, uma analogia técnica à livre associação deste. A suspensão da compreensão conceitual, a disponibilidade flutuante de prestar atenção, deverá possibilitar uma forma mimético-sonora de escuta dos significantes, pois o ato de compreender, que cai na armadilha montada pelas estruturas discursivas, desentenderá tudo, exatamente porque a estruturação do discurso segundo centro e moldura, primeiro e segundo plano, aspecto principal e colateral, já é conseqüência de uma censura. Portanto, a estruturação nunca é representação sem ser, ao mesmo tempo, uma desfiguração. O que surge como significância deverá ser captado como rastro que nunca se apresenta a partir de um único

[2] O autor brinca com os termos alemães *Erfahrung* (experiência) e *Verstehen* (compreender), cujas raízes fahren e stehen significam, respectivamente, "ir, movimentar-se" e "estar de pé e imóvel". [NT]

[3] "Queremos – a tal ponto este fogo nos ferve o cérebro – mergulhar [...] no fundo do desconhecido para achar algo de *novo*!"

ponto de vista como presença e *tableau* ordenado de forma clássica, mas que só é passível de ser vivenciado como possibilidade múltipla de leitura. É preciso relacionar a fala a outras conexões, em vez de compreendê-la, até que ela se aproxime às conexões perdidas no sujeito. Tal tipo de compreensão produz a não-compreensão, efeitos da não-compreensão, no sentido de que ela atravessa todas as cesuras da "interpretação" e assim se dissolve em seus rastros, modula o discurso, sem tornar-se um fim em si mesmo. Isso é possibilitado por uma flutuação da atenção (como indicam as traduções do termo técnico de Freud: *atenção flutuante*, *attention flottante*, *attenzione fluttuante*), que não se deixa dirigir a partir do centro, mas que se abre para as margens, notas de rodapé, e os efeitos colaterais e pouco perceptíveis do discurso, nos quais a fala se expressa: modelo de uma arte/técnica da não-compreensão.

Desenvolto. Quem visa não uma interpretação iluminadora, mas uma práxis que evite o gesto da interpretação - humilde somente na aparência –, precisará pensar paradoxalmente a não-compreensão ao mesmo tempo como uma máquina híbrida e reacoplada, no sentido de Deleuze e Guattari, que não quer desmentir o seu caráter performativo, afirmativo e inventivo. A encenação é disseminação [*Auslegung*] no sentido literal da palavra: outrora o desenrolar dos pergaminhos, aqui o desdobramento espacial do texto[4]. A encenação, por sua vez, será desdobrada/desenrolada pelos espectadores. Para ambos, a crítica à hegemonia da compreensão não pode significar o fim da "interpretação" no sentido de Nietzsche – como interpretação "forte", cheia de riscos, que cria algo novo. Especialmente a interpretação contemporânea chamada "infiel" se mostra apropriada aos textos clássicos, não a interpretação supostamente fiel às obras. Pelo contrário, o mal-entendido produtivo se revela não como uma modalidade da tradição, mas como a sua essência. Isso seria importante acrescentar às idéias abrangentes de Jochen Hörich em seu livro *O furor da interpretação*. O conceito da interpretação de Nietzsche não pode ser lido como um "diagnóstico" do furor hermenêutico em direção à interpretação. Em vez disso, Nietzsche quer afirmar o direito à interpretação "estupradora", transfiguradora, até traidora ao seu objeto, que, no entanto, afirma algo novo e não se submete ao ditado da compreensão. (Aliás, enquanto furor, a compreensão é – graças a Deus – justamente cega, revela-se como pulsão e vontade de poder.)

Pará. Produzir o *NV-Effekt* não significa uma negação abstrata do ato de compreender, mas uma mudança na hierarquia. Trata-se de um adiamento, uma suspensão, um deslocamento e uma auto-desmontagem. O que importa é uma compreensão ao mesmo tempo desenvolta[5] e suplementar[6]. Ambos as modalidades deveriam ser refletidas, por um lado, à luz da "Gaia Sciência" [de Nietzsche], por outro, à luz do conceito Freudiano de posterioridade. A práxis

[4] O autor brinca com a palavra "Auslegung" que significa literalmente "espalhamento, exposição em área plana" e figurativamente "interpretação ou exegese de um texto". [NT]

[5] "Ausgelassen" em alemão; adjetivo que abre associações como "alegre, desinibido e despreocupado". [NT]

[6] "Nachgetragen" em alemão;particípio verbal que implica "levado ou acrescentado posteriormente" o que remete à idéia de Derrida da função do suplemento como elemento que se acrescenta à estrutura sem completá-la. [NT]

da não-compreensão é uma forma de deixar acontecer, de possibilitar uma experiência (para isso, precisa-se de certa prática); semelhante ao *esquecer ativo* de Nietzsche, é uma atividade e não mera *vis inertiae.* Seria mais uma arqueologia do que compreensão histórica. Seria uma experiência de correspondências que não indicaria mais uma simples variação da percepção artística, mas o seu princípio. Através de todas as camadas e nuances da compreensão, a não-compreensão se deixa tocar por uma súbita correspondência, como talvez tivesse acontecido na primeira percepção da voz materna na qual não se compreendeu o sentido, mas vivenciou-se o estar conectado. Finalmente, faz parte da práxis do *NV-Effekt* um modo de representação da auto-desmontagem; de uma ironia que conhece a si mesma e se auto-ironiza, no sentido de Paul de Man. Sempre há algo que frustra a afirmação do cálculo conceitual. Isso poderá não mais produzir uma *doxa*, mas uma *paradoxa*: um gesto de inversão, que se acopla como um parasita (um companheiro de mesa que come ao lado de ou junto com alguém) aos atos de compreensão – e os consome. Produz a paráfrase e talvez até, *horribile dictu*, uma para-arte na qual a opinião se mantém parábola. Eis uma disseminação do termo grego *pará*: ao lado, junto, passando por, da parte de, do lado, para, para fora, para o lado, na distância de, com uma diferença de...

Apreender a não-compreensão. Pode-se objetar que tudo isso possa ser aplicado com certa justificativa aos interessantes fenômenos (e certamente aos exemplos extremos) da modernidade, mas não à tradição clássica. Por isso, finalizando, uma referência aos primórdios do teatro. O teatro, principalmente o trágico, certamente visava sempre uma aprendizagem. Desde Ésquilo e seu lema famoso *pathei mathos* – aprender através do sofrimento – e passando por Aristóteles e Lessing até Brecht. Mas o que é apreendido? Qual é o objeto do reconhecimento que se oferece ao herói através do seu sofrimento? Dito da forma mais direta possível: o que se compreende aqui, e principalmente aqui, é a não-compreensão. O teatro grego continua paradigmático precisamente neste aspecto, que no sofrimento se reconhece a ilusão da compreensão; a alienante estranheza na ação arbitrária dos deuses que é o nome para o inconcebível. A esse reconhecimento corresponde não a compreensão, mas o gesto: a lamentação, a oração, o luto, a aflição, o choro, o susto, a compaixão. *Anagnorisis*, o reconhecimento, é o momento trágico em que um acontecimento chocante e enigmático adentra a percepção; o momento que suspende toda a continuidade do ato de compreender; é uma fissura na imagem e uma cesura, não importando se ela produz uma virada inicialmente favorável (Elektra) ou destruidora (Édipo). Desde a antiguidade, o teatro se afirma como o lugar onde se apreende a perceber a não-compreensão. Muitas vezes questionou-se os motivos pelos quais Aristóteles realçou os dois afetos *phobos* e *eleos*, o horror arrepiante e a aflição compassiva. No entanto, se concebemos o teatro

como uma aprendizagem da não-compreensão, simultaneamente se desvenda esta leitura da teoria da catarse: O horror, *phobos*, é a percepção arrepiante e o choque da experiência da não-compreensão dos poderes chamados divinos. No triângulo trágico herói-deuses-espectadores, o *phobos* se refere ao eixo herói e deuses. *Eleos*, compaixão, se refere ao eixo herói e espectadores. O teatro lhes oferece a visão daqueles que experimentam o horror; *eleos* surge da identificação com o sujeito sofredor. Dessa forma, os dois afetos *phobos* e *eleos* realmente são aqueles que cobrem as dimensões do teatro trágico. Não é só a partir da pós-modernidade que o teatro é um lugar de uma arte onde se aprende sobre a não-compreensão. Apreende-se precisamente assim que somente uma forma de percepção se mostra à altura dessa experiência que não evite o esforço de exercitar-se na arte da não-compreensão. Talvez, "os cegos" – partindo de Agamêmnon, Édipo, e Heráclito, e passando por Lear e Hamlet até a Mãe Coragem de Brecht e os personagens de Beckett – sejam arquétipos do teatro, porque o teatro sempre foi o lugar em que se experimentava o fracasso da compreensão.

DOSSIÊ CONE SUL

Teatro Contemporâneo

Argentina

Teatro argentino contemporâneo

Julia Elena Sagaseta[1]

O panorama do teatro argentino deve ser lido a partir de distintas instâncias, de distintos lugares de pertencimento artístico e de consagração. Basicamente são três esses espaços: o teatro oficial (salas que pertencem à *Dirección de Cultura Municipal* ou *Nacional*), o teatro comercial e o teatro *off* e/ou experimental, também chamado teatro independente. A esses três lugares principais é preciso agregar, nos últimos tempos, o teatro de rua e uma crescente linha de teatro comunitário. Este esquema se ajusta, de maneira preponderante, ao que se produz na cidade de Buenos Aires, o maior centro teatral do país e um dos mais importantes da América Latina, e em menor medida ao que se faz em outras cidades como Córdoba e Rosário, ainda que, cada vez mais, cresça a produção cênica em distintos lugares do interior do país.

O teatro oficial

Buenos Aires conta com várias salas que respondem a características diferentes. O *Teatro Cervantes* (o teatro estatal nacional de maior trajetória) dá prioridade a encenações da dramaturgia nacional e latino-americana. Conta com duas salas: na maior (um enorme e belo espaço a italiana) se produz um teatro mais tradicional; em uma pequena, semicircular, se estréia peças com propostas mais inovadoras ou de novos dramaturgos.

O *Teatro San Martín* tem o peso de ser o mais importante teatro municipal e faz três anos conforma, com outras salas municipais (o *Teatro de la Ribera*, o *Teatro Presidente Alvear*, o *Teatro Regio* e a *Sala Sarmiento*) o *Complejo Teatral de Buenos Aires.* No total são sete salas que refletem tendências

[1] Professora do Instituto Universitario del Arte (IUNA) Buenos Aires

distintas. O *Teatro San Martín* tem três espaços: a sala *Martín Coronado*, a italiana, e a sala *Casacuberta*, semicircular, se dedicam ao teatro de texto de qualidade literária. Outra sala do *San Martín*, a *Cunill Cabanellas*, é um espaço multiforme que permite a experimentação de jovens diretores.

O *Teatro de la Ribera*, no popular bairro La Boca, apresenta espetáculos de aspecto popular ainda que com uma formulação estética bem trabalhada. Assim, por exemplo, ali se estreou espetáculos de *clowns* ou com marcas do circo-teatro.

Outro teatro oficial de bairro é o *Teatro Regio*, que oferece um repertório eclético que vai desde as tradicionais comédias até encenações renovadoras de autores clássicos.

Em outra sala oficial, o *Teatro Presidente Alvear*, se oferecem montagens conectadas com o teatro musical ou shows de música popular. Por último, na Sala Sarmiento se apresenta montagens experimentais.

O teatro comercial

Este é um teatro que se constitui ao redor da figura do empresário, quem organiza a temporada e trabalha com diretores e atores profissionais (no sentido de que sobrevivem de seu trabalho teatral). O espectro de espetáculos é amplo: pode tratar de teatro de revista, de encenações a serviço de cômicos populares, de comédias de *Broadway* com comprovado sucesso ou de clássicos contemporâneos. Nos dois últimos casos podem ser atuadas por atores reconhecidos e com boa técnica, e contar com uma prolongada repercussão e podem ser dirigidas, em alguns casos, por diretores consagrados pelo teatro *off* (na atualidade dois espetáculo exemplificam isso: *La muerte de un viajante* dirigida por Rubén Szuchmacher ou *El método Gronholn* com direção de Daniel Veronese). O teatro comercial se desenvolve em salas grandes, a maioria das quais se encontra na avenida Corrientes (artéria central da cidade historicamente relacionada ao mundo do espetáculo), realiza várias sessões semanais e tem a afluência de um público tradicional que não espera grandes inovações na encenação.

O teatro *off* e experimental

Esta zona teatral se caracteriza por buscar a renovação da encenação por experimentar com as linguagens verbais e não verbais, por propor um

trânsito por caminhos diferentes dos conhecidos. É a zona mais vital do teatro de Buenos Aires, a que tem dado ao teatro argentino contemporâneo uma identidade própria e muito original e tem gerado um reconhecimento internacional.

Este teatro se desenvolve em salas pequenas e as peças são apresentadas em poucas sessões semanais (uma ou duas apresentações é o mais comum, poucas montagens chegam a três sessões por semana), mas essas salas se multiplicaram nos últimos anos e proliferaram os elencos (a maioria formada por gente jovem).

O teatro *off* mudou a forma de se conceber a cena local e colocou em questão os lugares tradicionais admitidos, em particular o do dramaturgo. Pode-se ou não partir do texto e este pode ou não ser teatral. Em geral, os teatristas são figuras integrais que realizam uma dramaturgia cênica. Há uma forte marca de teatro performático, e neste contexto, todas as linguagens da cena ganham uma importância equilibrada, o texto se trama com as diferentes linguagens como um elemento a mais e se produz uma importante inter-relação artística.

Herdeiro das buscas dos anos 80 e das experimentações dos 90 (que incluíram o surgimento de uma nova geração de dramaturgos que provinham da cena e escreviam a partir dela), este teatro já tem figuras consagradas como Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado. e o grupo *El Periférico de Objetos.*

Partindo do teatro de bonecos, cada peça de *El Periférico de Objetos* tem sido uma experimentação diferente no mundo do teatro de objetos que inclui nas suas propostas bonecos, manequins e atores. Sua montagem paradigmática é a versão de *Máquinahamlet* de Heiner Müller que valeu ao grupo a consagração internacional. E continuando as experimentações estéticas desde um olhar comprometido e questionador, ratificaram a originalidade de suas últimas encenações: *Monteverdi Método Bélico*, *El suicidio*, *La última noche de la humanidad.* Na atualidade, o *Periférico* apresenta em Buenos Aires uma instalação teatral que estreou anteriormente na Europa, *Manifiesto de niños*, um penetrante olhar sobre o mundo contemporâneo.

Os três diretores do grupo, Daniel Veronese, Emilio García Webhi e Ana Alvarado, têm desenvolvido, ao mesmo tempo, carreiras independentes. Veronese é um reconhecido dramaturgo, e como diretor vem propondo cada

vez mais um original tratamento da arte do ator. Isso fica exemplificado em sua montagem premiada de *Mujeres soñaron caballos* e em suas versões particulares de Tchekov: *Un hombre que se ahoga* (sobre *As três irmãs*) e *Espía a una mujer que se mata* (sobre *Tio Vânia*). Emilio García Webhi, que é também artista plástico, realizou encenações com uma abordagem visual muito forte como foi sua instalação-teatro *Los murmullos*, sobre texto de Luis Cano, ou a particular versão de Woycek na qual aprofundou o compromisso político e a inter-relação artística; por outra parte, é o único teatrista destacado deste período que cruza o teatro e a performance e pesquisa sobre esta última. Ana Alvarado parte de textos de novos dramaturgos que têm estruturas diferentes das conhecidas e faz em suas montagens um eficaz cruzamento inter-artístico como em *Los débiles* sobre texto de Guillermo Arengo, trabalhado a partir da fotografia de Diana Arbus.

Ricardo Bartís é um dos maiores nomes desta zona teatral. Reconhecido diretor e mestre de atores produziu, com sua prática de ensino e sua obra, a singular marca do *teatro de estados*, uma linha atoral que tomou do ator, dramaturgo e psicanalista Eduardo Pavlovsky. Em suas montagens desconstrói textos consagrados e os cruza com a inter-relação artística e com um singular olhar político sobre a realidade argentina como em *El pecado que no se puede nombrar* (a partir da narrativa de Roberto Arlt) e em *De mal en peor* (a partir da dramaturgia de Florencio Sánchez).

Duas figuras produziram espetáculos nos que se mostram como atores-*performers*. Uma é Eduardo Pavlovsky, fiel à sua longa trajetória de experimentação que começou nos anos 60, que realizou algumas montagens emblemáticas como *Potestad* e *Rojos globos rojos* ou a última, *Variaciones Meyerhold*. Seu teatro se desenvolve através do corpo performático e compromisso político. A outra figura é Guillermo Angelelli, um ator sutil e de complexa formação que une em suas encenações *Asterión* e *Xibalba* o teatro intercultural que vem de Eugenio Barba e a técnica do *clown*.

A nova geração de dramaturgos-atores que apareceu a meados dos 90 foi afinando sua escritura cênica e sobressaem algumas personalidades. É preciso destacar a Rafael Spregelburd, dramaturgo, ator e diretor, que realiza uma busca artística de muita originalidade na estrutura das peças e na composição cênica como se pode ver em *La extravagancia* e em *La estupidez*. Javier Daulte tem um eficaz manejo dos gêneros populares (como o policial) e os visita, como autor e diretor, com toques de absurdo e humor. Suas últimas peças, *¿Estás ahí? e Nunca estuviste tan adorable* obtiveram muita repercussão de público e passaram do circuito independente ao comercial. Alejandro

Tantanián, ator, cantor, autor e diretor, apresenta uma escritura muito cuidada e poética e realiza encenações com uma marca inter-artística importante como em *Los mansos.* Spregelburd, Daulte e Tantanián realizaram uma importante obra em comum, *La escala humana*, muito premiada e representada no país e no exterior.

Outros dramaturgos-diretores e atores significativos são Federico León, que se destaca porque suas montagens e textos transitam caminhos sempre diferentes com experimentações permanentes; Luis Cano, um autor muito prolífico, como diretor se propõe experimentar com os limites das linguagens da cena; Ciro Zorzoli realiza uma escritura cênica jogando com as possibilidades dramáticas de textos não teatrais como o trabalho que realizou a partir de um tratado de urbanidade na peça de sucesso *Ars higiénica*; Paco Jiménez que vem desenvolvendo, em Córdoba com seu grupo *La Cochera* e em Buenos Aires com o grupo *La noche en vela*, um teatro de grande originalidade temática e atoral. Este diretor se caracteriza por um tratamento textual que desconstrói e mescla materiais de distintas procedências e uma atuação anti naturalista, e muito gestual.

Entre as últimas produções pode-se destacar a Lola Arias, que produziu um retrato cruel de um grupo humano em *La escuálida familiar*; a Alejandro Catalán, ator formado no teatro de estados que desconstrói e cruza com o naturalismo em *Foz*, uma encenação com marcados elementos da linguagem cinematográfica; a Gustavo Tarrío, que também joga com elementos do cinema (no qual se formou) e com os cruzamentos artísticos, particularmente com a música e a dança como se pode ver em suas peças *Decidí canción* e *Salir lastimado*; a Claudio Tolcachir, que experimenta o espaço, o hiper-realismo e a recepção em sua montagem *La família Coleman.*

Há um desenvolvimento cada vez maior da dança-teatro. Entre os distintos grupos podemos assinalar a *El descueve* em Buenos Aires e o *Grupo Krapp* en Córdoba.

Os teatristas do *off* têm um sistema de produção independente, mas a maioria recebe algum tipo de subsídio de entidades nacionais como o *Instituto Nacional del Teatro* ou municipais como o *Proteatro.*

O teatro de rua e o teatro comunitário

Com um intenso desenvolvimento nos anos 80, o teatro de rua decaiu nos 90 e voltou a ressurgir nos 2000. Com laços com a *murga*[2] e o carnaval,

[2]NT.Murga, forma de agrupação carnavalesca característica da região do Rio de La Plata.

começaram então a se difundir, mas mantém a vinculação com os bairros e o tratamento direto dos temas que incluiu o canto e a dança. O grupo mais antigo e o mais importante é *La Runfla* dirigido por Héctor Alvarellos. A marca do popular o conecta ao teatro comunitário. Outro grupo de teatro de rua, *Los Calandracas*, dirigido por Ricardo Talento participa de ambas modalidades.

O teatro comunitário é um teatro de bairro. Seus integrantes não são profissionais nem têm uma profunda experiência atoral. É gente que reside na zona do bairro e que se integra à proposta de fazer teatro porque está interessada na busca estética, porque está atraída pelos temas abordados e vê nessa atividade a possibilidade de uma identidade. O iniciador dessa modalidade teatral foi o diretor Adhemar Bianchi com o grupo *Catalinas* no bairro La Boca. Suas duas peças, *Venimos de muy lejos* (sobre as origens da imigração no país) e *El fulgor argentino* (um olhar crítico sobre a historia nacional) são modelares para outros grupos que começaram a proliferar em distintos bairros. São espetáculos com grande sucesso de público e que já fizeram turnês internacionais. Seu elenco, no início amador, transitou através de muitas representações, para uma grande eficácia cênica e um afinado ritmo.

Ciclos

Participando das propostas do teatro experimental, se desenvolveram vários ciclos que permitiram a dramaturgos, diretores e atores, experiências expressivas novas.

Na sala do *Centro Cultural Ricardo Rojas*, pertencente à Universidad de Buenos Aires, se apresentou por várias temporadas o ciclo *Museus*, criado pela diretora Vivi Tellas. Neste projeto se propunha a distintos diretores que tomassem um museu e o recriassem teatralmente. A absoluta liberdade para o tratamento disparava a imaginação criativa. E isso permitiu a muitos diretores trabalharem com uma perspectiva performática, criando instalações teatrais e intervenções espaciais.

Na *Sala Sarmiento* do *Complejo Teatral de Buenos Aires* se desenvolve faz anos o ciclo *Biodrama*, também criado por Vivi Tellas. A proposta é hiper-realista: trabalhar uma história tomada da realidade sem ocultar sua origem.

A idéia dos dois ciclos é tensionar as possibilidades conhecidas dos materiais teatrais; temas e lugares no primeiro, a biografia e a auto-biografia como impensados materiais teatrais no segundo.

Outro ciclo, *Teatro por la Identidad*, cruza pesquisas estéticas com uma posição ideológica. O ciclo tomou como modelo um histórico evento do teatro político argentino, *Teatro Abierto*: observar e dar testemunho da realidade a partir do teatro com a maior liberdade artística. Ligado à luta das *Abuelas de Plaza de Mayo*, *Teatro por la Identidad* se propõe inicialmente a busca dos netos nascidos em cativeiro nos campos de concentração da ditadura, nos anos 70. Ainda que este ciclo nunca tenha abandonado este tema, a problemática da identidade foi ampliada. *Teatro por la Identidad* convoca teatristas e público jovem que descobrem, com impacto, a potência do teatro, sempre renovada e sempre vigente.

Brasil

Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades

Edélcio Mostaço [1]

O Brasil viveu, nas últimas décadas, transformações estruturais que alteraram profundamente seu perfil, em movimentos que dificilmente podem ser apreendidos através de sínteses. Nos últimos 50 anos passamos de país subdesenvolvido que ostentava enormes diferenças regionais e graves desigualdades nos indicadores sócio-econômicos, para a situação de país emergente, já nos alvores do novo século. Os processos que estão na base dessas mudanças são muito complexos, mas permitem verificar que estamos num novo país – ou, ao menos, experienciando facetas muito distintas e bem mais complexas do que aquelas supostas pelo ISEB na década de 1950, por exemplo.

A população praticamente dobrou nesse período e, ao lado da interiorização da capital da república em 1960, todo um novo processo de ocupação territorial seguiu-se, adensando problemas e constituindo novas e desafiadoras dimensões de realidade. Por outro lado, o período igualmente registra enormes convulsões na dimensão política: o encerramento da Terceira República em 1964, seguida e um longo período de 20 anos de ditadura militar, finalizado em 1984, que ensejou a implantação de uma nova Constituição em 1988, tornando nossa democracia frágil e aberta às confusões entre o público e o privado. Tais reveses institucionais, políticos e sociais não se deram sem traumas – em alguns casos muito agudos - , uma vez que seguiu os passos, dentro das relações internacionais, da ampla expansão dos capitais especulativos da globalização. Ou seja, vivenciamos um processo de sobressaltos, profundos demais para o curto período de duas gerações, fazendo com que as mentalidades tivessem de reciclar, no vertiginoso ritmo da informática, crenças arraigadas e arcaicos padrões patriarcais vigentes desde o começo do século XX.

[1]Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Para o teatro brasileiro, todos esses processos possuem especial relevância, uma vez que ele reflete, mais do que qualquer outra arte, sua matriz social, mas faltam ainda, provavelmente em função das perplexidades não inteiramente apaziguadas, interpretações menos ocasionais e/ou mais estruturais, dando conta dos volteios, suas conseqüências, abrangência dos processos criados e desenvolvidos, encerramento de práticas então vigentes e criação de novas, apreendendo e sinalizando os eventos que possam levar às sínteses e conclusões.

O presente texto não pretende suprir essas lacunas nem dar conta dessas injunções, não apenas pelas naturais limitações de tempo e espaço como, especialmente, de visada: ele efetua tão somente *uma leitura* desse passado, ciente de não poder esmiuçar detalhes, biografias ou singularidades.

Entre o popular e a contracultura

A década de 1960 configurou um decisivo entroncamento de fatores para o entendimento do teatro ainda hoje vigente. Ainda não tivemos, em termos amplos e guardadas as proporções históricas, outro período equivalente quanto à expansão da criatividade e abrangência numérica do fazer teatral. O Rio de Janeiro foi a cidade que centralizou as atividades profissionais na primeira metade do século XX. A dramaturgia nacional tomou impulso após a decisiva iniciativa do Teatro de Arena de São Paulo em 1958 de desenvolver um seminário e levar à cena seus resultados, contaminando os demais centros de produção no país que já contavam com atividade amadora ou semi-profissional, tais como Porto Alegre, Recife, Salvador e Belo Horizonte, mas alcançando também outras cidades do país. Como um desdobramento dessa iniciativa, surge no Rio de Janeiro o CPC-Centro Popular de Cultura em 1960, agregando ao teatro também as práticas de cinema, música e literatura e difundindo-as através da UNE-Volante, uma caravana que percorria os centros universitários das mais importantes cidades brasileiras e ali inseminava o desenvolvimento de núcleos artísticos, fundando, expandindo ou redimensionando o teatro então praticado. Os estudantes formaram suas grandes platéias e constituíram, igualmente, a maior fonte para o recrutamento de jovens talentos.

Ao lado do MCP-Movimento de Cultura Popular nordestino, surgido na mesma época, o CPC instituiu o mais formidável esforço da esquerda pela implantação de padrões populares e renovação da produção cultural como um todo, voltado em flagrar os problemas de nossa sociedade e influir sobre os rumos políticos do país. O golpe militar de 1964 fechou as perspectivas de uma progressiva marcha rumo ao socialismo, desmantelou os movimentos sociais e recrudesceu a Censura. O que, todavia, não chegou a abalar imediatamente

essa expansão cultural; de modo que a década registra algumas realizações de grande impacto, tais como *Pequenos Burgueses* (1964), *Os Inimigos* (1965), *Arena Conta Zumbi* (1965), *Morte e Vida Severina* (1965), *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966), *Arena Conta Tiradentes* (1967).

A partir de 1967 o país vai conhecer o Tropicalismo, inicialmente na música e logo após no cinema e no teatro, através de memoráveis montagens como *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1969), *Na Selva das Cidades* (1969), *Os Fuzis de dna. Tereza Carrar* (1969) que, contrapondo-se à estética de popularização anterior, enveredou pelas alegorias, símbolos e desenfreado deboche para reinterpretar os símbolos da cultura brasileira. Duas montagens de Ruth Escobar merecem referência: *Cemitério de Automóveis* (1967) e *O Balcão* (1969), conduzidas pelo franco-argentino Victor Garcia, pela ousadia estética que significaram naquele contexto de luta ideológica e frente às restrições crescentes da liberdade de expressão.

O ano de 1969 marca, para nós, o fim da década – ano da promulgação do Ato Institucional n.5 -, através do qual o país foi posto em estado de sítio, as garantias civis suspensas e o crime de opinião passível de prisão, impondo a Lei de Segurança Nacional; derradeira iniciativa dos militares para calar definitivamente as vozes discordantes das lideranças políticas, artistas e intelectuais e dar combate à luta armada.

No campo cênico, três tendências vão se desenvolver nesse clima de fechamento institucional, ao longo dos anos de 1970. A primeira aglutinou o que restou da esquerda organizada nos anos anteriores, dando voz a um teatro de resistência: *Botequim* (1973), *Um Grito Parado no Ar* (1974), *Gota d'Água* (1975), *O Último Carro*, *Muro de Arrimo*, *Ponto de Partida*, *O Santo Inquérito* (1977), montagens que, mesmo sofrendo mutilações, alcançaram o público como exortações à liberdade ou apontando para a dura situação então vivida.

Noutra vertente, surgem as encenações identificadas com o pós-tropicalismo: *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa* (1970), *Gracias, Señor* (1972), *As Três Irmãs* (1973), mas, sobretudo, a emergência de alguns grupos formados por integrantes muito jovens lançando-se à aventura da criação coletiva. Entre eles o Pod Minoga Studio (1972), o Asdrúbal Trouxe o Trombone , o Teatro Ventoforte, o Royal Bexiga's, o Jaz-o-Coração, o Teatro do Ornitorrinco, bem como o Grupo de Niterói, iniciativa do veterano Amir Haddad que, deixando de lado o teatro empresarial, lançou-se à criação coletiva de *Somma*, todos em 1974. Logo após ele vai investir no teatro de rua, iniciando a série de outros conjuntos em todo o país dedicados a essa modalidade de espetáculos. Com essas iniciativas, temos aqui as raízes não apenas de uma nova vertente criativa como

também de um novo modo de produção, contraposto aos padrões empresariais até então vigentes, de características cooperativas ou administradas através de cotas, viabilizando montagens experimentais na contramão dos programas do governo, que se locupletava e alardeava seu "milagre econômico".

A terceira tendência em expansão na década estribou-se exatamente nesse aporte: através do apoio cada vez mais generoso fornecido pelo SNT-Serviço Nacional de Teatro – redimensionado em 1974 sob a gestão de Orlando Miranda – quando empresários neófitos surgem à frente de produções grandiosas, de musicais ou comédias, num repertório sem relações com a dura realidade que varria o país naqueles anos: os desaparecidos políticos, a repressão institucional e a pressão econômica sobre as classes populares. Estribado em padrões artísticos convencionais, que lhe valeram a pejorativa alcunha de "teatrão", surgem, entre outros, *O Homem de la Mancha* (1972), *Orquestra de Senhoritas*, *Godspell* e *O Ateliê de Zazá* (1974), *Bonifácio Bilhões*, *Um Padre à Italiana* e *A Noite dos Campeões* (1975).

Com a prisão e posterior exílio de José Celso Martinez Corrêa o pós-tropicalismo entra em declínio, cedendo aos temas contraculturais. Desaparecidos os grandes grupos dos anos de 1960, serão os jovens quem dominarão o panorama da criação mais instigante ao longo da década, investindo sobre diversas facetas da criação coletiva. Esse período se encerra em 1978, com a estréia de *Macunaíma*, conduzido por Antunes Filho.

Sob vários enfoques e propósitos, a realização configura um marco histórico. Pode ser considerada uma primeira experiência de processo colaborativo *avant la lettre*, uma vez que a dramaturgia de Jacques Thieriot sofreu inúmeras alterações em função dos improvisos da equipe, ajustando-se ao longo do percurso; no qual os atores, passando por oficinas nas diferentes áreas de criação, redimensionaram o antigo sentido da criação coletiva. O despojado espaço cênico de Naum Alves de Souza – um palco nu determinado pela exigüidade dos recursos financeiros – constituiu-se num trunfo, desafiando Antunes e o elenco a criarem cenas do nada, o que propiciou novos enquadramentos dramáticos e novas soluções cênicas, cujos resultados apontavam para formatos adjacentes à alegoria, o emblema, as sínteses poéticas. Colocar em cena uma complexa rapsódia exigiu tais redimensionamentos narrativos, apelando para a seriedade e a zombaria, mesclando gêneros e hibridizando soluções, tornando o produto final algo nunca até então visto.

Albergado pelo Sesc, Antunes e sua equipe fundam o CPT-Centro de Pesquisas Teatrais, de onde emergirão criações soberbas: *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* (1980), *Nelson2Rodrigues* (1982), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso*

Zona Norte (1989), *O Trono de Sangue-Macbeth* (1992), *Vereda da Salvação* (1993), entre outras. Seus cursos de formação funcionaram, desde então, como a Meca das gerações jovens, ansiosas em experimentarem sua metodologia de interpretação. E não serão poucos os que, egressos do CPT, vão reorientar os rumos da criação cênica brasileira, impondo novas referências, quer artísticas quer de produção.

As agruras econômicas levaram os mais expressivos grupos de São Paulo a criarem, em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro, uma iniciativa que, ao longo dos anos de 1980, mostrou-se titubeante em seus intentos, mas que, a partir da década seguinte, desempenhará papel central no desenvolvimento do teatro da cidade.

Nunca foi adequadamente avaliado o impacto dos festivais internacionais promovidos por Ruth Escobar, entre 1974 e 1981, em São Paulo e, em alguns casos, com extensões em outras cidades. Eles propiciaram contato com algumas marcantes realizações estrangeiras do período que, senão assimiladas pelo grande público, atingiram, sobretudo, a classe artística, ocasionando respiro criativo e confronto de experiências ao longo dos anos de chumbo. Criações de Bob Wilson, Mabu Mines, Els Joglars, La Cuadra, Experimental de Cali, El Galpón, Jacques Lebreton entre inúmeros outros de todas as latitudes do planeta foram acompanhadas das presenças de grandes nomes internacionais, como Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski, Peter Brook ou Andrei Serban.

A distensão política do regime e o afrouxamento da Censura, ocorridos na primeira metade dos anos de 1980, vão propiciar novos horizontes à criatividade e menor controle sobre os conteúdos. A dramaturgia de resistência deu seus derradeiros frutos com as montagens de *A Resistência*, *O Grande Amor de Nossas Vidas*, *Revista do Henfil*, *Murro em Ponta de Faca*, *Rasga Coração* (1979), *Patética* e *Abajur Lilás* (1980), *Milagre na Cela* (1981), culminando um ciclo onde significativos aspectos da vida brasileira sob a ditadura foram esquadrinhados; mas que, aos olhos do público, pareceu definitivamente encerrado enquanto temática. Tais fatores ensejam considerações.

A dramaturgia de resistência seguiu, em modo amplo, os variados contornos do realismo. Muitos críticos e estudiosos apostaram em sua florescência ao longo da ditadura, aguardando a abertura das abarrotadas gavetas da Censura; mas foram logrados, pois nelas nada havia de muito consistente. Ou seja, não apenas os temas ligados àquele passado recente foram preteridos como, especialmente, tal dramaturgia evidenciou seu esgotamento formal. Entre os autores revelados ao longo da década de 1960 – inclusos

os jovens talentos surgidos na florada de 1969 -, muitos pararam, migraram para a televisão ou outras mídias, abandonando o palco. De modo que as montagens acima citadas constituíram o que de melhor ela produziu, antes de desaparecer. Tanto o público como as novas gerações estavam sintonizados em outros horizontes, em novas propostas, fossem temáticas ou formais. O impacto das alterações econômicas mostrava-se, nesses anos, particularmente agudo, através das demissões em massa, alta inflação, achatamentos salariais, configurando um quadro social ansioso por outras soluções e perspectivas. E que o teatro trilhasse, nesse nebuloso horizonte, veredas ainda não percorridas.

Uma comédia bem realizada, mas sem maiores inovações, abordando um tema político – *Sua Excia., o Candidato*, de Jandira Martini e Marcos Caruso – tornou-se, em 1985, uma das maiores atrações da década, permanecendo mais de seis anos em cartaz, usando a galhofa para dimensionar aquilo que o teatro político não soube tratar.

Motivo, ao menos aparente, para que novos atores passem a ocupar a cena ao longo do período – intérpretes, grupos e diretores – portadores de novos olhares, recortes ou enfoques, percebidos como sintonizados num novo tempo, genericamente antenados na pós-modernidade. Integram esse novo contingente artístico o Pessoal do Despertar (1979), o Galpão (1981), o Oi Nóis Aqui Traveiz (1980), o Ponkã e o XPTO (1984), entre as intérpretes Denise Stoklos e Marilena Ansaldi, e entre os novos encenadores Renato Cohen, Ulysses Cruz, Hamilton Vaz Pereira, Márcio Aurélio, Gabriel Vilella, Moacyr Góes, Márcio Vianna, Bia Lessa, Gerald Thomas, Márcio Meireles, Júlio Conte.

Pesquisa e invenção

Com a crise da dramaturgia, novos procedimentos serão encetados. A performance começa a ser implementada através do trabalho de Denise Stoklos, Renato Cohen, Ponkã, XPTO, entre outros, deslocando para o intérprete o foco da cena. Singularidades biográficas ou filtragem do real através da gestualidade passam a constituir a nova gramática da cena, com destaque para o olhar e o dizer. *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983) abre caminho para o teatro essencial de Denise Stoklos, deslocando as atenções para a condição feminina, a nova sensibilidade no trato com a vida e nas relações interpessoais, os novos objetivos valorados, a crítica dos velhos conceitos, a nova consciência holística e ecológica. Com *A Infecção Sentimental Contra Ataca* (1984) o XPTO valeu-se das formas animadas, numa realização que enfatizava objetos encontrados no lixo e construía uma nova poética para o palco, inusitada e surpreendente,

onde o ator não mais era o centro do olhar espectatorial e as fronteiras com as artes visuais constantemente ultrapassadas. *Aponkânlipse* (1983) mesclava a Bíblia com o I-Ching, atores ocidentais com nipo-brasileiros, pensando o fim dos tempos a partir de vetores da física quântica, levando à vertigem das percepções: um mundo tornado híbrido, regido pelo caos, em meio ao multiculturalismo, apto ao uso da memória digital, onde cada um pode inventar seu próprio percurso, o que se materializou plenamente em *O Próximo Capítulo* (1984).

Percurso esse que, em *Espelho Vivo* (1986), levou o encenador Renato Cohen a experimentar a máxima tensão entre *olhar* e *ver*, inspirado pelo surrealismo de Magritte: *ceci n'est pas une pomme*, ainda que a maçã ali estivesse aguardando nomeação e o homem de chapéu-côco deambulasse através de cenas-signos diretamente forjadas no imaginário. As imagens, mais que as palavras, é que conduziam agora a dramaturgia, não mais estribada em ações mas em pulsões, organizadas sob lógicas outras que não a causal ou dialética. Essas montagens pareciam fazer contraponto à assertiva de Guy Debórd: "o espetáculo é o capital elevado a tal grau que se torna imagem", transubstanciando o real através dos fetiches que engendrou. À sombra das maiorias silenciosas, observávamos as trocas propostas pela economia simbólica, as novas paisagens descortinadas pós-tudo.

As adaptações ensejadas pela literatura ganham preferência entre os jovens encenadores dos anos de 1980: Ulysses Cruz põe em cena *Velhos Marinheiros* (1984), *Pantaleão e as Visitadoras* (1986), *Corpo de Baile* (1988); Bia Lessa exercita-se sobre Dostoievski em *Exercício n° 1* (1987), *Orlando* (1989), *Cartas Portuguesas* (1990), *Cena da Origem* (1992); Gabriel Villela em *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* (1986), *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* (1987): Beth Lopes busca Cortazar e Joyce (*Observatório*, 1989), Ruben Fonseca (*O Cobrador*, 1990), além de filmes como *Os Brutos Também Amam* (1992). Hamilton Vaz Pereira, em carreira solo, cria espetáculos a partir de histórias em quadrinhos, videoclipes, recursos tecnológicos e novos desenvolvimentos narrativos para as personagens: *Estúdio Nagasaki* (1987), *Ataliba, a Gata Safira* (1988), *Ela Odeia Mel* (1992).

A culminância desses procedimentos de desconstrução e mestiçagens, amálgamas e rupturas com as convenções anteriores, contudo, parece ter encontrado um ápice nas encenações de Gerald Thomas: *Eletra Com Creta* (1986), *Trilogia Kafka* (1987), *M.O.R.T.E* (1990), *The Flash and Crash Days* (1991), entre outras, onde também a paródia, a intertextualidade, a hibridização, ao lado do deboche e da ironia, ocupavam plano superlativo, assim como o narcisismo e a autoreferencialidade.

Num outro viés, desde o começo da década um movimento de teatro de rua impôs-se e alcançou patamares de expressão nacional, através de grupos como o Tá na Rua, Imbuaça, Galpão, Fora do Sério, Oi Nois Aqui Traveiz, Falus e Sterkus, notadamente fora do eixo Rio-São Paulo, aportando temas voltados às conseqüências das transformações que o país experimentava e procurando mobilizar o público. Com recursos que iam do circo à *commedia dell'arte*, do carnaval às danças populares, esse movimento cresceu e impôs-se, abrindo novas perspectivas à prática teatral. Em anos subseqüentes tomará rumos mais organizados e fundará uma plataforma de atuação no nível nacional.

A horda e o futuro

No final dos anos de 1980 chega à presidência da nação Fernando Collor, cuja primeira medida foi seqüestrar nos bancos a poupança da população e fechar ministérios, entre eles o de Cultura. Primeiro presidente eleito no processo de redemocratização, Collor iniciou uma seqüência de privatizações, no que foi seguido por Fernando Henrique Cardoso, depauperando o Brasil e impondo novas regras ao jogo institucional: o chamado "Estado mínimo". Não sem razão, diversos analistas julgaram o quadro sócio-político descortinado como de triunfo do "capitalismo selvagem".

Com a extinção do MinC também foi de roldão o INACEN-Instituto Nacional de Artes Cênicas, sucessor do antigo SNT, deixando o teatro brasileiro institucionalmente sem amparo. Uma antiga lei federal que permitia descontos junto ao imposto de renda quando aplicados em iniciativas culturais é redimensionada, conhecida agora como Lei Rouanet, único respiro para subsídios que as artes conhecerão ao longo da década. O teatro volta a deparar-se com situações paradoxais, complexas enquanto conformação, mas conhecendo expansão em todo o período.

Proliferam os cursos e oficinas em todas as cidades brasileiras, ensejando um amplo contingente de teatristas sob o formato de grupos ou coletivos. Os movimentos populares, quase sempre subsidiados por ONGs, descobrem o teatro como arma de luta, o que levará à formação de conjuntos voltados ao uso instrumental do teatro – em alguns casos, ressuscitando o espectro do antigo CPC. As rápidas transformações econômicas induziram, em conseqüência, a proliferação da miséria e suas implicações: o crescimento de favelados, sem teto, sem terra, sem comida, uma horda perigosa que precisava ser contida e administrada; assim como todas as mazelas que medram nessas situações, como o tráfico de drogas, os seqüestros, os assaltos. Num momento em que explodem as reivindicações sobre direitos – da mulher, dos negros,

das minorias, do consumidor, da terceira idade etc – diminuem os recursos orçamentários para investimentos sociais, tornando agudas as contradições. Serão esses os temas que esse novo teatro cultivado junto aos movimentos populares irá explorar.

Um significativo representante dessa conjuntura é o Bando de Teatro do Olodum, constituído em 1990 em Salvador, um coletivo negro nascido junto à militância com o conjunto musical e sob a direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli, voltado a equacionar a negritude (*O Monstro e o Mar*: 1991; *Essa é Nossa Praia e A Volta Por Cima*: 1992; *Medeamaterial*: 1993; *BaiBai Pelô*: 1994; *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* e *Erê Pra Toda a Vida – Xirê*:1995; *Ópera dos Três Mirreis*: 1996 e *Cabaré da RRRaça*: 1997, entre outras). O movimento criado na favela Monte Azul, em São Paulo, assim como o Nós do Morro, no Rio de Janeiro ilustra, igualmente, a expansão desse teatro de comunidades, voltado não apenas para questões artísticas como sociais.

Mas os anos de 1990 não efetivaram apenas confrontos com o país e suas vicissitudes, conhecendo também ampla expansão da cena mais tradicional, formada por comédias e musicais, ou revisões desses formatos destinados ao entretenimento, criando ao menos uma vertente tipicamente brasileira, o besteirol – síntese entre a *standup comedy*, a performance, o improviso, banhado pela irreverência carioca ou baiana em sua conformação.

O teatro ganha maior visibilidade nacional. No Recife projeta-se a Companhia Teatro de Seraphim, a partir de 1990, cujas encenações mais bem sucedidas são *Em Nome do Desejo*, *Senhora dos Afogados* (1993), *Auto do Frade* e *Morte e Vida Severina* (1996), *Lima Barreto ao Terceiro Dia* (1998), *Os Biombos* (1999), *Sobrados e Mucambos* (2000), *A Filha do Teatro* (2007). Inicialmente em Londrina e após no Rio de Janeiro, a Armazém Cia. de Teatro ofereceu, sob o comando de Paulo de Moraes, algumas criações de fôlego: *A Construção do Olhar* (1990), *A Tempestade* (1993), *A Ratoeira é o Gato* (1994), *Édipo* (1996), *Sob o Sol em Meu Leito após a Água* (1997), *Pessoas Invisíveis* (2001) e *Toda Nudez Será Castigada* (2005).

Em Curitiba um festival nacional passa a reunir, anualmente, a mais expressiva produção do país, além de oferecer o espaço *fringe* para centenas de produções de médio e pequeno porte. Dentre os grupos locais a Sutil Cia. de Teatro, sob o comando de Filipe Hirsh e Guilherme Weber, destaca-se através de incursões sobre a intimidade e a memória, em alguns espetáculos de muito apuro: *Baal Babilônia* (1994), *Cartas Para Não Mandar* (1997), *A Vida É Cheia de Som e Fúria* (2001), *Os Solitários* (2003), *Thom Pain-Lady Grey* (2007).

Outro centro que adquire destaque é a capital gaúcha, no extremo sul do país, conhecida nacionalmente após a criação do Porto Alegre em Cena, em 1994, um festival que traz anualmente grandes nomes do circuito internacional. Encenadores como Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Camilo de Lelis, Maurício Guzinski, Júlio Conte, Luciano Alabarse revezam-se na criação de montagens de prestígio, ao lado de grupos estáveis como o Armazém de Teatro, Teatro di Stravaganza, Cia. Etceteratral, Balaio de Gatos, Gabinete de Teatro e Anima Sonhos. O Oi Nóis Aqui Traveiz, alternando-se entre produções de rua e de sala, envereda por um teatro existencial, explorando largamente as percepções e sensações da platéia, em realizações como *Antígona* (1990), *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do dr. Fausto, de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994), *Cassandra in Progress* (2002).

Campinas, em função da UNICAMP, passou a ser um centro de produção no interior do estado de São Paulo, sede de grupos como o Lume, a Boa Companhia, o Barracão de Teatro, entre outros. O Lume cultiva e difunde em todo o Brasil as premissas da antropologia teatral, alcançando projeção nacional com as realizações de *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), *La Scarpetta* (1997) e *Café Com Queijo* (1999).

Festivais de grande porte ocorrem em outras cidades, como Campina Grande, João Pessoa, Recife, Belo Horizonte, São José do Rio Preto, Londrina, promovendo não apenas o intercâmbio nacional como, em muitos casos, latino/norte americano e europeu, fornecendo ao público amplo cartel de escolhas e contato com produções nascidas em centros distantes.

O Rio de Janeiro perdeu, após os anos de 1970, sua antiga situação de principal pólo teatral brasileiro, em parte devido à transferência da capital do país, em parte pela avassaladora presença da televisão, em parte pela progressiva pauperização advinda da fraca atividade industrial no estado, escasseando a circulação de insumos. Analistas cariocas, contudo, tendem a enfatizar também os fatores de gosto e hábito da população, que se voltou mais para os espaços abertos.

Mas a cidade alberga, contudo, um ainda viçoso panorama cênico, à base de artistas de talento. Ao longo da década marcaram época *A Bau a Qu* (1990), *Cidades Invisíveis* (1994), *Melodrama* (1995), *O Rei da Vela* (2000), *Meu Destino É Pecar* (2001), *Ensaio Hamlet* (2006) e *Gaivota* (2007) pelas mãos de Henrique Diaz e sua Cia. dos Atores.

Escola de Bufões (1990) projetou o trabalho de Moacyr Góes, um encenador que aprecia a precisão gestual, confirmada em outros trabalhos bem sucedidos: *Os Gigantes da Montanha* (1991), *Epifanias* (1993), *Gregório* (1996), *A Via Sacra dos Contrários – Jesus Bispo do Rosário* (1999), *As Troianas* (2002). Ao lado de Moacir Chaves (*Esperando Godot*, 1991; *Roberto Zucco*, 1996; *Bugiaria*, 1999; a *Resistível Ascensão de Arturo Ui*, 2001); Márcio Vianna (*O Livro dos Cegos*, *Imaginária*, *O Futuro Dura Muito Tempo*) e Aderbal Freire-Filho (*A Mulher Carioca aos 22 Anos*, 1990; *O Tiro Que Mudou a História*, 1991; *Turandot*, 1993; *Lima Barreto ao Terceiro Dia*, 1994; *O Homem que Viu o Disco Voador*, 2003; *Quem Matou Molero*, 2005), forma o quarteto de encenadores mais inquietos que a cena carioca produziu nesse período. Grupos como o Teatro do Pequeno Gesto, Atores de Laura, Fodidos e Privilegiados, Núcleo Carioca de Atores, Companhia de Teatro e Oficina de Criação do Espetáculo, ofereceram realizações bem acima da média, entre muitos outros ali existentes. O Riocenacontemporânea, um festival internacional de grande porte, oferta anualmente aos cariocas o desfrute de instigantes produções, privilegiando o experimentalismo.

Uma politização crescente avolumou-se em São Paulo em meados dos anos de 1990, através de grupos auto-gestionados em torno da função social do teatro, como o Engenho Teatral, a Companhia do Latão, o Folias d'Arte, A Companhia do Feijão, Tablado de Arruar, Cia. São Jorge de Variedades, entre outros, a mobilizarem os demais grupos agregados à Cooperativa Paulista de Teatro, na criação do movimento Arte contra Barbárie, um programa de reivindicações cujo primeiro manifesto foi lançado em 1998. A pressão política deu frutos e engendrou, através de lei específica, um programa permanente de fomento à produção cênica, dirigida aos elencos com produção contínua, em 2002. Como resultado, cresceu muito a atividade teatral na cidade, tornando-a hoje o maior centro de produção do país, com cerca de 800 estréias anuais.

Dentre as tendências estéticas marcantes dessa década temos aquela guiada por um acento político, estribado numa deslocada apreensão do teatro épico, produzindo espetáculos que não ostentam, em muitos casos, um acabamento cênico adequado. Nesse viés se encontram a Cia. do Latão, com *A Morte de Danton* (1996), *Ensaio Sobre o Latão* (1997), *Comédia do Trabalho* (2000), *O Mercado do Gozo* (2003); o Folias d'Arte com *Babilônia* (2001), *Otelo* (2003), *El Dia en Que Me Quieras* (2004), *Orestéia* (2007), Cia. São Jorge de Variedades: *Pedro, o Cru* (1998), *Um Credor da Fazenda Nacional* (1999), *As Bastianas* (2003), a Cia. do Feijão: *Movido a Feijão* e *O Julgamento do Filhote de Elefante* (1998), *Antigo 1850* (2001), *Mire Veja* (2003).

O Teatro Oficina, reorganizado por José Celso Martinez Correa em 1991, investe em novas proposições para a cena, alimentado quer por propostas políticas quanto impulsos dionisíacos, disposto a instaurar a festa coletiva, recorrendo à intertextualidade, à carnavalização, à paródia, ao rompimento dos limites entre espaço cênico e platéia. Produziu algumas realizações de notável empatia com os espectadores, como *Ham-let* (1992), *Mistérios Gozozos* (1995), *As Bacantes* e *Para Dar Um Fim no Juízo de Deus* (1996), *Ela* (1997), *Cacilda!* (1998), dedicando-se, nos últimos cinco anos, a dramatizar os temas de Euclides da Cunha sobre o massacre de Canudos, em cinco diferentes partes de *Os Sertões* (2002 a 2006).

Renato Karmann, um arquiteto que voltou-se para a cena, produziu duas instigantes montagens. Em *Viagem ao Centro da Terra* (1992) aproveitou um grande túnel escavado para obras viárias na cidade e dentro dele alojou um espetáculo multimídia, de forte apelo mítico e surreal, num percurso de estações que o público percorria em meio à lama e tochas de fogo. Quatro anos depois cria *A Grande Viagem de Merlim*, empregando caminhões que transportavam o público rumo a um depósito de lixo, um teatro em ruínas e um lago, distante mais de 80 quilômetros do local de partida.

Afeito às convenções, mas nem por isso sem rendimento, o grupo TAPA vem confirmando, em quase 20 anos de história, uma fértil dedicação aos textos consagrados da dramaturgia universal e brasileira, promovendo releituras modernizadas e com grande apreço do público. Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões escolheram a linguagem da comédia, dos palhaços e do circo para criações muito interessantes e criativas, de larga comunicabilidade. O grupo Os Satyros é outro a obter destaque, em realizações como *Saló, Salomé* (1991), *Sapho de Lesbos* e *De Profundis* (1994), *Um Dia na Praça Roosevelt* (2005), interessado em disseminar temas tidos por malditos ou dirigidos a um público especializado.

Novos enquadramentos para a dramaturgia, prática milenar e alquebrada nesse início de século, surgem por intermédio de seminários e mostras em São Paulo, como o Projeto Rosa dos Ventos (1989), os seminários promovidos pelo Royal Court (2002) e o Ágora Teatro (2003) e as edições da Mostra de Dramaturgia Contemporânea (2002 e 2003), mobilizando as atenções para nomes e formatos antes desconhecidos, entre eles Pedro Vicente, Fernando Bonassi, Aimar Labaki, Bosco Brasil, Noemi Marinho, Ana Roxo, Maricy Salomão, Rubens Rewald, Rogério Toscano, Newton Moreno, atividades que favoreceram a criação da Cia. dos Dramaturgos, em 2004.

A cena emblemática dos anos de 1990, contudo, parece estar radicada nas produções do Teatro da Vertigem que, através de quatro realizações, introduziu os mais instigantes e fundos questionamentos quer sobre a cena quer sobre a situação do país. *Paraíso Perdido*, baseado em Milton (1992), utilizou a igreja de Sta. Ifigênia para repensar a situação do homem no fim do milênio. *O Livro de Jó* (1994), dentro de um hospital, atualizava o sofrimento diante da morte, da AIDS, do desamparo, através do recurso ao hiper-realismo. E com *Apocalipse 1,11*, culminando uma trilogia bíblica em 2000, chegou próximo da síntese absoluta quanto ao equacionamento do Brasil, no momento da comemoração dos 500 anos do descobrimento. Ambientado num presídio, organizava através de vigorosas imagens e personagens o estado de perplexidade de uma nação convulsionada pelas contradições. Após longa viagem pelo Brasil, recolhendo impressões para arquitetar um novo projeto, o grupo encena em 2006 *BR3*, desta vez valendo-se do rio Tietê como espaço cênico, alojando o público em barcas, tendo em mira não apenas opor o centro e a periferia, como decifrar o rosto e a identidade desse país múltiplo e continental.

Referências

ALVES DE LIMA, Mariângela. "Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970", In *O Teatro Através da História*, org. Tânia Brandão. Rio de Janeiro. Entourage Produções Artísticas: 1994.

ARRABAL, José; ALVES DE LIMA, Mariângela; PACHECO, Tânia. *Anos 70*: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

CARREIRA, André. *El teatro callejero*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación: 2003.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea* São Paulo: Perspectiva, 1998.

ENCICLOPÉDIA ITAUCULTURAL DO TEATRO BRASILEIRO. Obra digital coletiva produzida pelo Instituto Cultural Itaú. Disponível em www.itaucultural.org

ESCENARIOS DE DOS MUNDOS. *Inventário teatral de iberoamérica*. Madrid. Tomo 1 (Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica). Centro de Documentación Teatral: 1988.

LOPES, Elisabeth Silva. *A linguagem experimental do teatro brasileiro: anos 80*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)-Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor: 1985.

____________. *Reflexões sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. Funarte:

2004.
MOSTAÇO, Edélcio. "O teatro pós-moderno", in *O Pós-Modernismo*. Org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo. Perspectiva: 2005.
______________. "O teatro experimental", capítulo inédito para a obra *História do Teatro Brasileiro*.
REVISTA SETE PALCOS: Revista da Cena Lusófona. Portugal: Associação portuguesa para o intercâmbio teatral, n. 3, 1998. Teatro brasileiro.
REVISTA USP. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social/USP, n. 14, jun/ago. 1992. Dossiê Teatro.
VV.AA. *Dicionário do teatro brasileiro*. (Org.) Jacó Guinsburg, Mariângela Alves de Lima e João Roberto Faria. São Paulo. Perspectiva: 2006.

Chile

Criação teatral no Chile nos últimos vinte anos [1]

Eduardo Guerrero del Río - Universidad Finis Terrae

Dentro dos estudos do teatro chileno do Século XX, são facilmente distinguíveis algumas etapas nas quais, tanto por motivos artísticos como de outra índole (políticos, sociais, econômicos, etc.), se manifestaram alguns fenômenos de interesse. Por exemplo, desde meados dos anos 80 em diante – sobretudo de 1985 a 1990 – surgiram em nosso país uma série de grupos independentes ou criadores que têm priorizado o espetáculo sobre a peça dramática (o texto). Assim, nomes tais como os de Alfredo Castro e o *Teatro La Memoria*, Mauricio Celedón e o *Teatro del Silencio*, Ramón Griffero e o *Teatro Fin de Siglo*, Andrés Pérez e o *Gran Circo Teatro*, Horacio Videla e o *Teatro Provisorio*, o grupo *La Troppa*, Alejandro Goic e o grupo *El Bufón Negro*, Willy Semler, Juan Edmundo González, Rodrigo Pérez, para citar os mais importantes, são representativos do "renascer" do teatro chileno.

Estes nomes ajudaram a revitalizar nossa cena, sob o paradigma de um conceito esquecido por muitos anos: experimentação, risco, busca de novas linguagens.

Instâncias relevantes

Antes de abordar com maior amplitude as diretrizes fundamentais desta nova geração de teatristas chilenos, mencionaremos, ainda que seja de forma sucinta, como se configurou nosso teatro desde a década dos anos 40 em diante, já que é factível considerar algumas instâncias estruturantes.

Em primeiro lugar, a criação dos teatros universitários – em 1941 o *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* e, dois anos depois, o *Teatro de Ensayo da Universidad Católica* – deram lugar, nos anos 50 e 60, fundamentalmente, a espetáculos que "revolucionaram" o ambiente cultural de Santiago del Chile

[1] Tradução de Otten Severonoe

(entre os postulados programáticos propostos por esses teatro se encontravam: conhecimento da dramaturgia universal contemporânea, criação de escolas de teatro, educação do público e preocupação pelas linguagens da encenação). Com respeito a isso se observou que com os anos, houve um melhoramento gradual das técnicas de atuação, um manejo mais adequado dos instrumentos físicos (luz, som...), além da reunião de importantes dramaturgos chilenos que conformaram o que se chamou "geração dos anos 50 ou dos teatros universitários", sem dúvida – do ponto de vista da dramaturgia - a mais decisiva geração no teatro chileno de todos os tempos e, a nosso entender, não superada literariamente.

No contexto temporal, certos fatores externos possibilitaram a criação dos teatros universitarios, entre os quais não podemos deixar de assinalar as turnês da atriz catalã Margarita Xirgu, com repertório de Federico García Lorca, e o início em 1938 do período presidencial de Pedro Aguirre Cerda, com toda a importância dada às universidades, à classe média e, fundamentalmente, à educação.

Além disso, a dinâmica dos teatros universitários serviu de exemplo para que outros grupos nascessem - incluindo alguns nas províncias - e fomentaram uma atividade cênica com similares exigências. Assim, podemos reconhecer a existência do teatro independente, fenômeno útil de constatar, pois também dramaturgos da geração dos 50 se formaram neste ambiente. Entre eles, temos: Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, como seus maiores expoentes.

Em segundo lugar, o golpe militar de 1973 não somente produziu uma ruptura em nossa institucionalidade e sistema democrático, como também no desenvolvimento artístico, fundamentalmente por causa da diáspora provocada pelo exílio, pela repressão sistemática exercida pelo estado ditatorial e pelas restrições às liberdades expressivas. Desta maneira, na década dos anos 70, não se manifestou uma geração de dramaturgos de relevo em relação à mencionada anteriormente. O que se constituiu como uma expressão válida foi o trabalho da criação coletiva, com suas múltiplas facetas, devido ao seu caráter contestador ao regime militar. Assim, o teatro independente - subvencionado e não subvencionado - cumpriu um importante papel artístico e cultural em nosso país substituindo o predomínio dos teatros universitários nas décadas anteriores. Grupos como o *Ictus*, *Imagen*, *Taller de Investigación Teatral (TIT)*, *La Feria* - para assinalar os de maior importância-, privilegiaram a criação coletiva - em suas diversas modalidades -, com o fim de concretizar desta forma seu trabalho cênico. Como exemplo, cabe mencionar

que um dos motivos recorrentes de algumas destas criações, foi o trabalho, em peças como *Pedro, Juan y Diego* (*Ictus* e David Benavente), *¿Cuántos años tiene un día?* (*Ictus* e Sergio Vodanovic), *Tres Marías y una Rosa* (*TIT*), *Los payasos de la esperanza* (*TIT*), *El último tren* (Imagen e Gustavo Meza), todas elas em um contexto de clara oposição à ditadura (em todo caso, às vezes uma oposição muito velada pelos problemas existentes com a censura). Um tema pendente que ainda precisa ser analisado pelos pesquisadores chilenos se refere à produção teatral chilena no exílio, pois de alguma forma isso completaria a visão deste período.

Uma nova história

Em termos gerais, nas décadas dos anos 80 e 90, e no correr desta década, pode-se vislumbrar algumas características predominantes:

1. Surgimento de autores dramáticos (sem conformar uma geração de dramaturgos) que evidenciam, através da linguagem, novas propostas cênicas, sempre tendo como referente inevitável a situação sócio-política imperante no Chile (época de ditadura e de democracia, posteriormente). Assim, dentro de sua diversidade dramatúrgica, principalmente os nomes de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Benjamín Galemiri, passaram a constituir os de maior renome.

2. Preponderância da imagem sobre a palavra com a incorporação de elementos cinematográficos, de coreografias e, mais que nada, de todas as linguagens comprometidas na encenação, o que Roland Barthes chamou "polifonia informacional" (música, iluminação, cenografia, gesto, figurino, som, maquiagem...). Isso se complementa com o aparecimento de diretores de grande criatividade e estilos próprios, como é o caso de Griffero, Castro, Semler, Pérez, González, Lorca, Goic, entre outros. Sobre isso, o crítico de teatro e pesquisador Juan Andrés Piña afirma que neste teatro "se pesquisa as distintas possibilidades do teatro como palco, como lugar de ação: a iluminação, os espaços físicos, o campo visual, a música, a justaposição de elementos cenográficos, os diversos estilos de atuação e a maquiagem, se convertem em recursos tão válidos como o diálogo falado"[2].

[2] Juan Andrés Piña: *Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80*. Mimeografiado.

3. Preocupação tanto pelo teatro latino americano como pelo teatro europeu por causa dos paralelismos temáticos e pelas buscas formais comuns (no primeiro caso) e as possibilidades dos textos de permitir a elaboração de um discurso teatral no qual este adquire uma nova dimensão criativa (no segundo caso).

4. Redescobrimento dos autores clássicos, a partir de uma perspectiva dupla: contemporaneidade do discurso textual e, no que diz respeito às encenações, o agilizar o discurso com o entrecruzamento das diversas linguagens da teatralidade. Isto possibilitou que o espectador conheça a dramaturgos que, em muitas ocasiões, são quase desconhecidos para a grande maioria, com o conseqüente "deslumbramento" ante textos que dizem muito mais que a atual escritura dramática.

5. Em muitas oportunidades, ante a escassez de textos nacionais ou por uma particular disposição da companhia, foram adaptados poemas, contos e inclusive romances, com o implícito risco que isso trás consigo, sobretudo se o trabalho de adaptação é insuficiente para estruturar um discurso teatral em que se privilegie as linguagens da nova obra resultante do trabalho da adaptação.

Cinco grupos em um lugar de honra

Não é por acaso que, tanto a nível nacional como internacional, comecem a se reiterar alguns destes grupos que propuseram uma nova estética da teatralidade. É o que o pesquisador chileno Alfonso de Toro chama uma "estética posmoderna":

> *O "novo" radica na tomada de consciência do teatrista como operário de espetáculos, como pedreiro de signos, como visualizador de gestos e não como produtor de textos literários para ser representados (...) O "novo" se origina na radical concepção do teatro como gestualidade (...) O "novo" se encontra na revolução e subversão da linguagem, da cenografia, do papel do ator, isto é, do conceito de teatro.* (S/D) [3]

[3] Alfonso de Toro: *El 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular*. Mimeografiado.

Os cinco grupos que mencionaremos a continuação sintetizam, no seu trabalho, o sistema teatral imperante no período. Em todo caso, é importante assinalar que na década de 90 foram se formando outros coletivos (com uma ou duas peças estreadas), que constituíram, posteriormente, a "geração do ano 2000", frente à qual ainda existe pouca perspectiva histórica para dimensionar o valor de seu trabalho. No entanto, pode-se dizer que se percebe na produção dessa geração contatos com a idéia do cinematográfico, e a ativa presença do musical na cena, a desmitificação temática e abordagem visual das montagens.

Teatro Fin de Siglo

Dirigido por Ramón Griffero funcionou – em uma primeira instância - entre 1983 e 1989, fundamentalmente em um espaço marginal, como o foi a sala *El Trolley*, na rua San Martín (bairro de hotéis clandestinos e prostitutas). De sua produção ressalta a trilogia dramática do próprio Griffero: *Historias*

de un galpón abandonado (1984), *Cinema Utoppia* (1985) e *La morgue* (1986), formando um todo representativo na reestruturação constante da linguagem teatral, na necessidade de criar novas formas de representação que permitissem dar, à cena, força e mágica. Em relação com estas três peças, Piña enfatiza:

> *Um dos diretores dramaturgos mais significativos neste período (década de 80) é Ramón Griffero, quem através de montagens como Historias de un galpón abandonado, Cinema Utoppia e La morgue, potencia os espaços visuais, sugere atmosferas de pesadelo e terror, e apela ao campo sensível do espectador libertando-o da razão como único fator para compreender um espetáculo. A ambigüidade, os ambientes indefinidos, as referências simbólicas ou poéticas e em geral o enriquecimento do mundo cênico, serviram para abrir um universo de significados que despertaram em um público, sobre tudo juvenil, outras ressonâncias.* (S/D) [4]

[4] Vid. Juan Andrés Piña: *Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80.* Mimeografiado.

Depois de haver estudado sociologia na Universidad de Chile, em outubro de 1973 Ramón Griffero partiu rumo à Inglaterra, onde continuou seus estudos. Anos depois entrou na Escola de Cinema de Bruxelas e, posteriormente, no Centro de Estudos Teatrais de Lovaina. Em 1981 surgiu sua primeira peça dramática, escrita em francês: *Ópera para un naufragio.* Nela visualizam-se posteriores preocupações de Griffero, muito presentes, por exemplo, em *Cinema Utoppia.* Seu segundo trabalho foi *Altazor Equinoccio,* em 1982. Reiterou seu interesse pela transformação do espaço e pelo uso de uma poética afim com seu ideário estético. Em um nível metafórico, existem nestes trabalhos referências ao sistema repressivo que imperava no Chile naqueles momentos.

Neste mesmo ano regressa ao Chile. Trazendo consigo uma valiosa experiência européia em benefício não somente do seu próprio desenvolvimento dramatúrgico mas, fundamentalmente, do teatro chileno, já que no terreno do estrito rigor de sua modalidade cênica ("posmoderna") abriu novas perspectivas de aproximação na busca de linguagens cênicas ainda não exploradas rigorosamente. A partir desse momento e, até a atualidade, estreou as seguintes peças: *Recuerdos del hombre con su tortuga* (1983), *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utoppia* (1985), *La morgue* (1986), *Fotosíntesis porno* (1987), *Viva la República* (1989), *Extasis o las sendas de la santidad* (1994), *Río abajo* (1995), *Sebastopol* (1998), algumas das quais foram re-estreadas em uma nova etapa do coletivo.

O teatro de Ramón Griffero é um teatro de imagens, ainda que estas finalmente estejam apoiadas na palavra; por sua vez, um teatro que está em contínua preocupação por transgredir sistemas lingüísticos que vão perdendo força expressiva por causa, muitas vezes, de um uso superficial e reiterativo;

um teatro de luz e sombra, de sensações, de conscientes alterações espaciais e temporais; um teatro que deseja experimentar e encontrar uma nova linguagem cênica que dê conta, em sua plenitude, das peculiares indagações do dramaturgo ante o fenômeno teatral, considerando a globalidade da representação e a multiplicidade de signos que participam no jogo do palco. Em síntese, nesta oposição entre estética do texto/ estética da forma, o texto é um "pré-texto" para sustentar uma ou várias idéias articuladas em uma sucessão de imagens e símbolos com diversas possibilidades de leitura; neste sentido, o espectador tem uma importante função que cumprir, no nível imaginativo, no desvelamento textual.

Por isto mesmo, na hora de buscar referentes concretos nos trabalhos teatrais de Ramón Griffero, é inevitável mencionar a três grandes renovadores teatrais do Século XX, como o francês Antonin Artaud, o polonês Tadeusz Kantor e o norte americano Robert Wilson. São os mais genuínos representantes de um teatro cujo lema poderia ser formulado nos termos de "todo para olhar". Além disso, existe também uma linguagem plástica, sombras retomadas, fantasmas da memória. Por exemplo, em uma peça como *Que explodam os artistas*, de Kantor, encontramos elementos facilmente identificáveis no teatro de Ramón Griffero: movimentos entrecortados, sistema repetitivo que duplica ou triplica os efeitos, elegância plástica e beleza teatral.

O teatro de Ramón Griffero se insere - em um plano continental - dentro dos espetáculos baseados no predomínio da imagem sobre a palavra. Desta maneira, apela a um espectador criativo que, através de suas possíveis leituras, estará dando as reais significações a uma representação onde o coreográfico, o plástico, o gestual, o mágico, o cotidiano, formam um todo único e insubstituível.

Teatro del Silencio

A companhia *Teatro del Silencio* foi criada em Santiago em dezembro de 1989, por Mauricio Celedón. Previamente, Celedón estudou na *Academia de Mimos do Teatro Petropol* (1975), incorporando-se à *Compañía de Mimos* em 1978 e participando em todas as montagens até 1980; logo, foi para Madri e ingressou no *Teatro Lejanía*, grupo com o qual visitou pequenas cidades espanholas com uma espécie de teatro de rua (deste período é sua peça *Perseo*, baseada no mito grego); pouco tempo depois, viajou a Paris e se relacionou diretamente com Etienne Decroux (pai da pantomima contemporânea) e Marcel Marceau. Desta maneira, com estes antecedentes e a direção de seus mimodramas *Barrer, barrer hasta barrerlos* (1986) e *Gargantúa* (1987), se iniciou uma nova etapa no seu desenvolvimento artístico com o *Teatro del Silencio.*

Sob a direção de Mauricio Celedón, a companhia estreou o mimodrama de rua barroco *Transfusión* em janeiro de 1990 em diversos lugares públicos da cidade; dividido em cinco atos - cada um representa uma etapa da história das grandes migrações que povoaram a América Latina -, a fábula se centra nas aventuras de um hospital ambulante que vai às praças e aos parques, no qual se atendem pacientes que contam seus sonhos, enquanto esperam curar-se. Por sua própria modalidade e proposta cênica, aparecem personagens arquetípicas, situações simbólicas, uma linguagem coreográfico-dramática apoiada no musical, com uma cenografia móvel sintetizada na presença de carros de mão (multifuncionais).

Posteriormente, com três peças - *Ocho horas* (1991), *Malasangre* (1991) e *Taca-taca mon amour* (1993) - o grupo alcança uma transcendência tanto nacional como internacional, que reafirmam a importância do trabalho de Mauricio Celedón. Se nessa heróica saga dos anônimos chamada *Ocho horas* (inspirada no dia internacional do trabalho) utilizam uma energia poucas vezes vislumbrada nos nossos palcos, é em *Malasangre* - uma homenagem ao poeta francês Arthur Rimbaud - onde alcançam elaborar um espetáculo de uma exuberante criatividade, naquilo que Griffero chamou "a dramaturgia da gestualidade"[5]. Conforme ele afirma: "está na dramaturgia do gesto o que imprime a marca pessoal do trabalho do *Teatro del Silencio*, a busca da gestualidade específica desta montagem, concebida dentro do envoltório de formas pré-burguesas. É neste ponto de busca de hieróglifos gestuais onde o caminho de ruptura com o eminentemente literal do narrativo mostra sua maior personalidade e riqueza, e entrega uma sub-textualidade requerida, ultrapassando o princípio das técnicas originárias, fazendo de *Malasangre* uma montagem destacada."[6] Através de quatro etapas bem delimitadas da vida de Rimbaud, assistimos a uma aventura na qual o colorido, o movimento, a música, a coreografia, o figurino, o trabalho do ator, conformam sistemas sígnicos de uma riqueza inigualável. É um teatro de indagação no gestual, intuitivo, com um certo caráter antropológico, dentro de uma atmosfera expressionista. Segundo seu diretor, "é a poesia de Rimbaud realizada com o silêncio".

[5]Vid. Ramón Griffero: Radiografía de una dramaturgia, en: Revista Apuntes, Santiago de Chile, No.103 (Primavera 1991-Otoño 1992: 96).

[6]Vid. Ramón Griffero: Radiografía de una dramaturgia, Op.cit., 97

Quem segue a trajetória do *Teatro del Silencio*, encontra no mimodrama musical *Taca-taca mon amour* muitos elementos de suas anteriores produções, o que se materializa na busca desse teatro gestual, expressionista, adquirindo as diversas linguagens da encenação uma dinâmica própria para enfatizar com maior força as temáticas da história; para o pesquisador Sergio Pereira,"desde o ponto de vista dos códigos que sustentam a proposta de Celedón, a natureza gestual do espetáculo ativa de preferência aqueles códigos mistos como o proxêmico (relações espaciais das personagens), o quinestésico (postura corporal, gestos, expressões faciais) e alguns componentes para-lingüísticos (ruídos, expressões guturais, gritos, lamentos)."[7]

[7]Sergio Pereira Poza: El "Taca taca" de Celedón, en: La Epoca, Santiago de Chile (5 de octubre de 1993)

Assim, gestos, movimentos, maquiagens, iluminação projeto cenográfico, figurino, música, coreografia, criam uma chamativa teatralidade, uma poética no espaço, com um incessante movimento cênico, reforçando a presença de personagens intimamente vinculados a uma história na qual a violência, os signos do poder, do autoritarismo, se transformam em verdadeiros sintomas de degradação da espécie humana. De fundo, um esboço de poesia, da humanidade, de pensar científico, de racionalidade. Neste contexto, são plenamente reconhecíveis personagens como a rainha Vitória, Einstein, Stalin, Lênin, Hitler, Freud, Churchill e outros.

No último tempo, com distintos integrantes, o *Teatro del Silencio* se aproximou da França, visitando de forma esporádica nosso país, como novos espetáculos (por exemplo, Alice *underground*) que reforçam sua particular poética.

Gran Circo Teatro

Sob responsabilidade de Andrés Pérez, um dos diretores de maior criatividade do nosso meio (falecido em 2002), o *Gran Circo Teatro* estreou, entre seus espetáculos, *La negra Ester* (1988), *El gran circo de Chile* (1990), *Ricardo II* (1992), (1992), *Popol-Vuh* (1992), *La consagración de la pobreza* (1995), *La huida* (2001), *De sirenas y rameras* (2004), esta última dirigida por Rosa Ramírez e na qual fica em evidência a falta do mestre. Pérez trouxe ao Chile sua experiência adquirida na França, incorporando em sua proposta cênica a Comedia dell' Arte, as técnicas orientais, o trabalho da maquiagem (conceito de máscara), entre outros elementos. Das técnicas orientais, extraiu o misticismo no que se refere à preparação do ator, ao que agregava um exaustivo trabalho corporal acrobático.

De seus espetáculos, não cabe dúvidas de que *La negra Ester* (décimas de Roberto Parra) deve ser considerado como um dos mais significativos do teatro chileno dos últimos tempos, pois injetou vitalidade à nossa cena. Quando em dezembro de 1988 este espetáculo estreou na localidade de Puente Alto, ninguém suspeitou as ressonâncias - não somente teatrais ou artísticas, mas fundamentalmente sociais - que teria a mencionada representação. Depois, em pouco tempo, exatamente nos meses de janeiro e fevereiro de 1989, o morro Santa Lucía de Santiago foi palco de uma efervescência poucas vezes vista em torno a eventos culturais.

A história dos amores de Roberto Parra com a negra Ester, aquela prostituta do porto de San Antonio, é na realidade um mero pretexto para que os atores possam dar liberdade, com grande rigor, a uma criatividade

descontrolada, apoiada pelas múltiplas linguagens cênicas. Em essência, *La negra Ester* é uma homenagem à poesia, ao teatro, à vida. É a metáfora que faz sonhar e suspirar; é a metáfora da palavra e o silêncio.

Em relação com os "dois Shakespeare imaginados pelo *Gran Circo Teatro*: *Ricardo II* e *Noche de Reyes*", existe um referência no trabalho do grupo dos postulados do *Theatre du Soleil*, já que Andrés Pérez participou do Ciclo Shakespeare dirigido por Arianne Mnouchkine e, mais ainda, esteve durante vários anos trabalhando nesta companhia francesa, o que significou tanto uma contribuição pessoal como uma consolidação dos postulados no seu coletivo nacional.

Em sua última montagem, *La huida*, Pérez desvelou ao espectador sua condição homossexual, e junto a ela a discriminação e perseguição de que tinha sido vítima por parte de grupos conservadores e militares de nosso país; introduz o vídeo e a projeção de fotografias com o fim de mostrar, por uma parte, o contexto social, político e cultural do Chile da década de 20 e, por outra, desvelar o horror do castigo imposto a estes grupos discriminados.

Sem dúvida, se tratava de um espetáculo muito diferente do que tinha sido a proposta de Andrés Pérez, enquanto à valorização do popular e do festivo, e a inclusão de elementos circenses. Esta é uma peça intimista, uma espécie de tragédia contemporânea, com momentos de verdadeira violência. É o instante do despojo, de dar conta na cena de uma marginalidade que vem de seu ser gay e onde "entrega sua máscara" (máscara interior).

La Troppa

Está conformado por Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal e Laura Pizarro, os três atores formados na *Escuela de Teatro de la Universidad Católica*. Em seus quase vinte anos de existência como grupo (faz alguns meses, anunciaram sua dissolução), em um trabalho de caráter coletivo, estrearam *El santo patrono* (1987), *Salmón vudú* (1988), *Rap del Quijote* (1989), *Pinocchio* (1990), *Lobo* (1992), *Viaje al centro de la tierra* (1995), *Gemelos* (1999), *Jesús Betz* (2003).

Em *El santo patrono* utilizava diversos elementos cenográficos que vão transformando no transcurso da peça; alem de cordas, pernas-de-pau, máscaras e cubos que ajudam a criar a atmosfera da história milagrosa da imagem de um santo. Em *Salmón vudú* ("Salmón, agonías y sueños"), nos encontramos com a busca de "impossíveis possíveis"; assim, elementos rítmicos, humorísticos, os diversos papéis assumidos, a capacidade de estabelecer o jogo cênico,

possibilitam a necessária interação com um público chamado a desvelar intencionalidades que vão além do mero pretexto de contar uma história. *El Rap del Quijote* é uma personalíssima versão de Dom Quixote de la Mancha, destinada a um público juvenil.

Em sua máxima globalidade, a montagem de *Pinocchio* é de excepcional valor, o que o coloca ao lado das produções mais destacadas do teatro infantil no Chile. Às criativas interpretações dos três integrantes da companhia, deve-se somar a interessante proposta cênica, na qual o trabalho da imagem se priorizava sobre o próprio texto, em um jogo constante de planos, de enfoques, de aproximações. Este ritmo imposto e a inter-relação com a linguagem cinematográfica, criavam as condições adequadas para que a história se valorizasse desde diferentes perspectivas e pudesse ter leituras do mundo infantil e adulto. O elemento musical agregava à representação um caráter muito especial, eficaz complementando as outras linguagens e, por sua vez, com uma manifesta vitalidade expressiva. Finalmente, tanto o figurino como a cenografia, também apoiavam com acerto este criativo espetáculo.

A adaptação teatral do romance *Viaje al centro de la tierra* - uma das geniais obras de fantasia de Julio Verne -, não somente passou a ser uma válida homenagem ao cumprir-se os noventa anos do falecimento do visionário escritor francês em 1995, como também reafirmou a solidez do grupo e sua capacidade para transformar o palco em um espaço cênico cheio de imaginação e sonho. Como em suas realizações anteriores, desde uma perspectiva temática, voltamos a nos encontrar com o motivo da viagem como eixo estruturante. De fato, durante quase uma hora e meia de espetáculo, seguimos a "enlouquecida e delirante aventura" do professor Lidenbrock e de seu sobrinho Axel, que descobrem em um antigo manuscrito uma revelação transcendental: por uma das chaminés do vulcão Sneffels, se penetra ao centro da terra.

De princípio ao fim a montagem de *La Troppa* se caracteriza pelo engenho, criatividade, humor, empatia com o espectador, soltura, utilizando constantemente as linguagens da teatralidade em apoio do texto adaptado. Desta maneira, esta proposição lúdica vai acompanhada de um constante apoio musical, de diversos efeitos e sons, de objetos de cena, de uma antiga locomotiva com um sentido funcional, transformando-se, finalmente, em uma espécie de labirinto onde ocorrem as situações dramáticas. Tudo isto se vê reforçado pelo desempenho atoral de Jaime Lorca e Juan Carlos Zagal, com uma graça e recursos expressivos para comprometer ao espectador na história narrada.

O sucesso internacional de *La Troppa* não é fruto do acaso. Ao contrário, é o resultado de um trabalho sério, profissional, com uma estética definida e com uma especial desenvoltura para abordar o objeto artístico. Através dos

anos, o coletivo foi adquirindo uma maior hierarquia em suas propostas, o que ficou evidente na montagem de Gemelos, adaptação teatral do romance *El gran cuaderno*, da escritora húngara Agota Kristof, cuja história nos remete à relação de uns gêmeos com sua avó, depois de que a mãe dos jovens os abandona e o pai vai para o campo de batalha. A encenação é surpreendente: em uma cenografia que se assemelha ao de um *guignol* (pequeno teatro do mundo), somos testemunhas de um conto cheio de humanidade e terror com o condimento de uma exagerada atuação que apóia o desenvolvimento da trama. Também se entrecruzam no palco múltiplas linguagens teatrais, desde a música, a iluminação, os contínuos efeitos e sons, o cinematográfico com seus diversos planos, o colorido, as imagens, os truques cenotécnicos.

Teatro La Memória

Em dezembro de 1987, com a estréia de sua primeira peça, *Estación Pajaritos*, Alfredo Castro começa sua atividade no *Teatro La Memoria*, em torno da idéia de buscar uma expressão estética que fosse mais própria e atraente. Sobre isso ele dizia: "A companhia se chama *Teatro La Memoria*, porque estamos trabalhando com o inconsciente coletivo. Chile é um povo que não tem memória; cada um se remete a suas próprias ações, quando há múltiplas possibilidades em seu entorno."[8]

[8]Alfredo Castro: Historia del grupo, en: Programa a Estación Pajaritos

Em seus seis anos de funcionamento estrearam também os seguintes espetáculos: *El paseo de Buster Keaton* (1988), *La tierra no es redonda* (1989), *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1992) e *Los días tuertos* (1993). Neste trabalho, tanto como ator, mas prioritariamente como dramaturgo e como diretor, Alfredo Castro violentou os usuais cânones teatrais, propondo a aludida estética posmoderna da teatralidade.

Estreada em junho de 1990 em uma casa abandonada do Bairro Bellavista (uma forma de acentuar ainda mais a marginalidade), a montagem de *La manzana de Adán* se baseia no livro homônimo da jornalista Claudia Donoso e da fotógrafa Paz Errázuriz, com adaptação teatral de Alfredo Castro. Tem como pano de fundo a história de dois irmãos travestis, Keko/Pilar e Leo/Evelyn, "observados" pelo olho acusador da Mãe e, mais ainda pelo da sociedade.

Desta maneira, a partir do discurso das personagens, se configuram relações patéticas intensas, solidão, dor, que expõe - através de um linguagem descarnada e despojada - da intensidade das paixões. Além disso, se enfatiza estritamente o aspecto do testemunho, para assim provocar no espectador uma sensação de desamparo ainda maior.

Já em *Historia de la sangre* o ponto de partida é uma pesquisa sobre o testemunho como fonte de criação artística (pesquisa de testemunhos de criminais presos por homicídio passional). Isto dá lugar à estruturação de um texto (dramaturgia de Alfredo Castro) que, por sua vez, é outro ponto de arranque para reelaborar metaforicamente o material pesquisado. A esta somatória de mediações, deve-se agregar a aproximação do receptor/espectador ante uma peça desta natureza, com todo o matiz de provocação que indiretamente subjaz cada "história de sangue".

O testemunho-base que orienta a direção da proposta é o de Rosa Faúndez, a vendedora de jornais que em 1923 esquartejou "seu homem"; a este testemunho, se somam outros cinco discursos, cada um dos quais perfila sua individualidade, mas em função do coletivo (monólogos que são diálogos, como em *La manzana de Adán*); desta forma, assistimos à história de muitos sangues, concretizada em seis momentos de imensurável dor. Nas palavras da diretora Verónica García-Huidobro, "o testemunho é utilizado como fonte de criação que ao ser reinterpretado artisticamente transcende o nível poético e simbólico aproximando o teatro à vida."[9]

[9]Vid. Verónica García-Huidobro (Primavera 91/Otoño 92: 100).

A direção de Alfredo Castro tem como premissa preencher o espaço cênico de múltiplos significados ("espaço de ausências"), para o qual se vale de toda linguagem capaz de ser articulada na encenação, seja esta o próprio trabalho atoral, o gesto, o movimento, a música, a iluminação, a cenografia, o figurino, entre outros.

Em geral, a função do resto dos sistemas sígnicos, é a de apoiar os motivos subjacentes do texto, através da sugestão e da evocação, motivos que têm relação com a presença do marginal, a subversão, as pegadas de cada sangue historiado, tudo o que está sutilmente coberto de nostalgia e ternura.

O teatro chileno contemporâneo tratou de configurar sua própria identidade. Problemas econômicos, escassez de salas, nulo apoio institucional e das empresas privadas, um público resistente a ficar em dia com as atuais experimentações cênicas, atores que se fecham em modelos das telenovelas, são alguns dos impedimentos que obstaculizam um real desenvolvimento da arte cênica no Chile. Mas, entre subdesenvolvimento e subdesenvolvimento (ou em vias de desenvolvimento, se preferem assim), seguem existindo tentativas válidas de configurar um teatro de relevância internacional. De uma ou outra forma, a existência destes cinco grupos permite valorizar esta significativa projeção artística.

Realidade atual

Depois do aluvião criativo dos anos 80, no que se refere ao aparecimento de coletivos que "revolucionaram" a cena nacional, o panorama posterior é bastante pobre, tanto no que compete à criação de novos grupos como, fundamentalmente, ao estado da escritura cênica.

A respeito deste último aspecto, é necessário efetuar algumas observações pontuais. Em termos gerais, a geração de dramaturgos chilenos vinculados com a criação dos teatros universitários, como se assinalou anteriormente, se constituiu no principal referente dramatúrgico do nosso teatro. Eles ocuparam a atividade cênica dos anos 60 e muitos seguiram plenamente vigentes. Logo, nos anos 70, em plena ditadura militar, a criação coletiva se transformou na principal modalidade teatral e somente alguns dramaturgos isolados, de distintas formações e estrato social, emergiram no fim dos 80.

O que aconteceu posteriormente? Muita euforia, mas uma pobreza abismal na escritura. Por exemplo, na década de 90, o único dramaturgo que manteve uma produção digna de destacar foi Benjamín Galemiri, autor de *El coordinador*, peça que logo foi estreada em Moscou. Além disso, surgiu muita escritura cênica absolutamente prescindível, com jovens escritores (a grande maioria provenientes do mesmo âmbito teatral, isto é, atores, diretores…) que, com apenas uma ou duas peças, muitas delas carentes de sólida construção dramática, de propostas interessantes de personagens, foram reconhecidos pela institucionalidade teatral chilena, o que soa como um exagero. Então, o que presenciamos nos últimos tempos, são tentativas de uma verdadeira dramaturgia, com temáticas auto-referentes, monólogos mais que diálogos e carentes de profundidade. Falta, no essencial, um discurso político, um olhar crítico, uma necessidade de transcendência. Vive-se a urgência e a superficialidade. Vive-se uma época de incerteza.

O afirmado anteriormente não quer dizer que, nos últimos tempos, não tenham aparecido novas peças nem novas montagens. Ao contrário. Há uma programação teatral que oferece - cada fim de semana - entre trinta a quarenta espetáculos, quantidade suspeita em um país sem uma sólida tradição teatral. Há um excesso de triunfalismo, que leva inclusive alguns a dizer que "Chile é um país de dramaturgos" como antes se dizia que era um "de poetas" em referência a nossos dois Prêmios Nobel de Literatura (Gabriela Mistral e Pablo Neruda).

Outro aspecto de longa discussão se relaciona com a condição do dramaturgo. Isto é, o discurso existente na atualidade é que as peças teatrais têm que ser escritas por gente de teatro, e não por gente proveniente de outras áreas. É curioso. Mas, sem querer ser reiterativo, as mais sólidas peças de teatro foram escritas por Díaz (arquiteto), Wolff (engenheiro químico), Heiremans (médico), Vodanovic (advogado), etc. Indiscutivelmente, em uma encenação, o texto é uma linguagem mais (significativo, sem dúvida), mas a conjunção das chamadas linguagens da teatralidade dará a este sua real consistência cênica.

Um dos postulados programáticos da criação dos teatros universitários, na década dos 40, foi a criação de escolas de teatro. Assim, no final da década e começo da seguinte, surgiram as duas escolas de teatro mais antigas do nosso país, a da Universidad Católica e a da Universidad de Chile. Durante muitos anos, estas foram as únicas na capital. Mas, a partir dos anos 90, começaram a proliferar muitas escolas de teatro particulares (entre as que nos encontramos), mais de trinta na totalidade. Isto, de alguma forma, se vincula com uma mudança na mentalidade enquanto a uma maior aceitação da sociedade pelo estudo dos jovens de carreiras artísticas. Constitui-se em uma moda. Isto é bom, mas também ruim. Incrementa a atividade, pois existem mais oportunidades, mas começa a primar o quantitativo sobre o qualitativo. Parece ser muito mais fácil agora ter o título de ator e existir menos dificuldades no caminho. Ademais, o fenômeno da televisão tem algo que ver no assunto, pois a "tentação" de aparecer em alguma série televisiva não deixa de entusiasmar aos jovens.

É necessário pensar o teatro, ou repensá-lo. Pessoalmente, opino que esta modalidade artística possui uma transcendência que não condiz com a realidade atual. É preciso renascer da crise. O teatro está passando, como em outras épocas, sua particular crise. O comercial se apodera dos palcos. O comercial ruim. Em todo caso, não é hora de buscar culpados. É hora de que o teatro recupere, pelo menos no Chile, seu caminho e sua dignidade. Os deuses gregos nos observam do Olimpo.

Normas para publicação de artigos

1) Artigos – mínimo de 8 e máximo de 12 laudas. Resenhas de livros – mínimo de 3 e máximo de 4 laudas. Digitação em tipologia 12, Times New Roman, espaçamento normal, Word para Windows (ou compatível), limite de 5.700 caracteres com espaços por lauda;

2) Solicita-se clareza e objetividade nos títulos;

3) As notas devem ser formatadas em algarismos arábicos, apresentadas no rodapé da página. A bibliografia deve ser acrescentada imediatamente após as notas, obedecendo ao seguinte padrão: SOBRENOME, Nome, Título (tradutor), Local, Editora, Ano, páginas referidas (ex: 13-16). Para periódicos e jornais: SOBRENOME, Nome, Artigo/Reportagem, Periódico ou Jornal, nº V (tradutor), Local, Editora, Ano ou Data, páginas referidas. Periódicos não devem ter títulos abreviados;

4) Para indicações de obras no corpo do texto ou final da citação: SOBRENOME, Ano: número da página. Para quaisquer outras normas, seguir o padrão ABNT vigente;

5) No corpo do texto, usar a primeira letra maiúscula e toda(s) a(s) palavra(s) em itálico para nomear títulos de peças, óperas, livros, títulos e obras em geral;

6) As colaborações devem incluir uma brevíssima apresentação do autor, visando situar o leitor, de no máximo 3 linhas;

7) À parte, o colaborador deve enviar uma autorização para publicação. Caso inclua fotos, desenhos ou outros materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceito dos mesmos assim como uma legenda de identificação;

8) O conjunto destinado à publicação deve ser encaminhado em duas cópias impressas, uma em CD e outra para o e-mail urdimento@udesc.br aos cuidados da revista, até o prazo do fechamento.

Endereço para correspondência e envio de colaborações:

Revista Urdimento
Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC
Av. Madre Benvenuta, 1.907 – Itacorubi
88.035-001 – Florianópolis – SC
E-mail: urdimento@udesc.br

Realização:

Programa de Pós-Graduação em Teatro